

ARİSTOTELES

POETİKA  
-ŞİİR SANATI ÜZERİNE-

HASAN ÂLİ YÜCEL KLASİKLER DİZİSİ

ESKİ YUNANCA ASLINDAN ÇEVİRENLER:  
ARİ ÇOKONA - ÖMER AYGÜN





Genel Yayın: 3474

Hümanizma ruhunun ilk anlayış ve duyuş merhalesi, insan varlığının en müşahhas şekilde ifadesi olan sanat eserlerinin benimsenmesiyle başlar. Sanat şubeleri içinde edebiyat, bu ifadenin zihin unsurları en zengin olanıdır. Bunun içindir ki bir milletin, diğer milletler edebiyatını kendi dilinde, daha doğrusu kendi idrakinde tekrar etmesi; zekâ ve anlama kudretini o eserler nispetinde artırması, canlandırması ve yeniden yaratmasıdır. İşte tercüme faaliyetini, biz, bu bakımdan ehemmiyetli ve medeniyet dâvamız için müessir bellemekteyiz. Zekâsının her cephesini bu türlü eserlerin her türlüüne tevcih edebilmiş milletlerde düşüncenin en silinmez vasıtası olan yazı ve onun mimarisi demek olan edebiyat, bütün kütlenin ruhuna kadar işliyen ve sinen bir tesire sahiptir. Bu tesirdeki fert ve cemiyet ittisali, zamanda ve mekânda bütün hudutları delip aşacak bir sağlamlık ve yaygınlığı gösterir. Hangi milletin kütüphanesi bu yönden zenginse o millet, medeniyet âleminde daha yüksek bir idrak seviyesinde demektir. Bu itibarla tercüme hareketini sistemli ve dikkatli bir surette idare etmek, Türk irfanının en önemli bir cephesini kuvvetlendirmek, onun genişlemesine, ilerlemesine hizmet etmektir. Bu yolda bilgi ve emeklerini esirgemiyen Türk münevverlerine şükranla duyguluyum. Onların himmetleri ile beş sene içinde, hiç değilse, devlet eli ile yüz ciltlik, hususi teşebbüslerin gayreti ve gene devletin yardımı ile, onun dört beş misli fazla olmak üzere zengin bir tercüme kütüphanemiz olacaktır. Bilhassa Türk dilinin, bu emeklerden elde edeceği büyük faydayı düşünüp de şimdiden tercüme faaliyetine yakın ilgi ve sevgi duymamak, hiçbir Türk okuru için mümkün olamayacaktır.

23 Haziran 1941

Maarif Vekili

Hasan Âli Yücel

HASAN ÂLİ YÜCEL KLASİKLER DİZİSİ

ARİSTOTELES  
POETİKA  
-ŞİİR SANATI ÜZERİNE-

ÖZGÜN ADI  
Περὶ ποιητικῆς

ESKİ YUNANCA ASLINDAN ÇEVİRENLER  
ARİ ÇOKONA-ÖMER AYGÜN

© TÜRKİYE İŞ BANKASI KÜLTÜR YAYINLARI, 2016  
Sertifika No: 29619

EDİTÖR  
HANDE KOÇAK

GÖRSEL YÖNETMEN  
BİROL BAYRAM

GRAFİK TASARIM VE UYGULAMA  
TÜRKİYE İŞ BANKASI KÜLTÜR YAYINLARI

I. BASIM, EYLÜL 2016, İSTANBUL  
II. BASIM, MART 2017, İSTANBUL

ISBN 978-605-332-664-9 (KARTON KAPAKLI)

BASKI  
MİMOZA MATBAACILIK SANAYİ VE TİCARET ANONİM ŞİRKETİ  
FAZIL PAŞA CAD. SEZER SANAYİ SİTESİ NO: 9/B  
TOPKAPI-ZEYTİNBURNU / İSTANBUL  
(0212) 565 88 00  
SERTİFİKA NO: 33198

Bu kitabın tüm yayın hakları saklıdır.  
Tanıtım amacıyla, kaynak göstermek şartıyla yapılacak kısa alıntılar dışında  
gerek metin, gerek görsel malzeme yayınevinden izin alınmadan hiçbir yolla  
çoğaltılamaz, yayımlanamaz ve dağıtılamaz.

TÜRKİYE İŞ BANKASI KÜLTÜR YAYINLARI  
İSTİKLAL CADDESİ, MEŞELİK SOKAK NO: 2/4 BEYOĞLU 34433 İSTANBUL  
Tel. (0212) 252 39 91  
Faks. (0212) 252 39 95  
www.iskulttur.com.tr



# ARİSTOTELES

## POETİKA

### -ŞİİR SANATI ÜZERİNE-

ESKİ YUNANCA ASLINDAN ÇEVİRENLER:  
ARİ ÇOKONA-ÖMER AYGÜN

TÜRKİYE  BANKASI  
Kültür Yayınları







## Sunuş

Aristoteles'in *Şiir Sanatı Üzerine* metninin bugünkü edisyonlarının temel aldığı dört kaynak şunlardır:

A elyazması: Yaklaşık 10. yüzyıl ortasından kalma Eski Yunanca Parisinus Graecus 1741 elyazması.

B elyazması: Yaklaşık 12. yüzyıl ortasından kalma Eski Yunanca Riccardianus 46 elyazması.

Σ elyazması: Yaklaşık 9. yüzyılın ikinci yarısında yapılan ve herhalde sonradan İshak İbn Huneyn'in elden geçirdiği Süryanice çevirinin dayandığı, bugün elimizde olmayan büyük harfli Eski Yunanca elyazması; Ebu Bişr Matta'nın 934'ten önce yaptığı Arapça çeviri bu kayıp Süryanice çeviriden yapılmıştır. Σ elyazması, A ve B elyazmalarının ve Latince çevirinin geleneğinden farklı bir geleneği temsil eder.

Latince çeviri: Moerbekeli Guglielmo'nun 1 Mart 1278'de tamamladığı Latince çeviri. Bu çevirinin esas aldığı Eski Yunanca metin (Φ elyazması) bugün elimizde değilse de B elyazmasının geleneğinden çok A elyazmasının geleneğine yakındır.

A elyazmasında metnin başlığı *Peri poiêtikês* diye geçiyor, yani *Peri poiêtikês tekhnês: Şiir Sanatı Üzerine*. Latince bu başlık *De arte poetica* ya da kısaca *Poetica* diye çevrilmiştir, Türkçede *Poetika* başlığı herhalde Tunalı çevirisine dayanıyor. *Peri poiêtikês* sözcükleri, *Ruh Üzerine* ya da *Hayvanların Kısımları Üzerine* gibi metne konulan başlıklardan olabilir, ancak bu iki sözcük aynı zamanda metnin ilk iki sözcüğüdür, dolayısıyla metin ilk iki sözcüğüyle

başlıklandırılmış da olabilir. Aristoteles'in metinlerinin en eski listelerine göre, örneğin Diogenes Laertios V.1.22-27'e göre, bu metin de elimizdeki hali gibi bir kitaptan değil, iki kitaptan oluşuyordu. *Retorik*'i saymazsak, Aristoteles'in şiirle ilintili diğer metinleri ise günümüze ulaşmamıştır: *Peri poiêtôn* [Ozanlar Üzerine] (3 kitap), *Tekhnês tês Theodektou synagogê* [Theodektes'in "Şiir Sanatı"nın Özeti] (1 kitap), *Aporêmata homêrika* [Homerik Sorunlar] (6 kitap, bkz. 25. Bölüm), *Peri tragôdiôn* [Tragedyalar Üzerine] (1 kitap), *Didaskalia* [Drama Kayıtları] (1 kitap).

Bu çeviride Tarán ve Gutas ile Kassel edisyonlarından, Tunalı'nın, Rifat'ın ve Kalaycı'nın Türkçe, Hardy'nin ve Dupont-Roc ile Lallot'nun Fransızca, Halliwell'in, Sachs'in ve Benardete ile Davis'in İngilizce çeviri ve notlarından yararlandık. Metnin okunmasını kolaylaştırmak için bizim eklediğimiz kısımlar, Türkçesi ya da Yunancası verilen sözcüğün ya da eserin diğer dildeki karşılığı [ ] ile, Aristoteles'e ait eklemeler ( ) işaretiyle, Tarán'ın çıkarılması gerektiğini düşündüğü kısımlar < >, Tarán'ın eklenmesi gerektiğini düşündüğü kısımlar [\*], Tarán'ın nasıl doldurulacağını bilmediği boş kısımlar ise \*\*\* işaretiyle belirtilmiştir. Dipnotlar bilgi notu işlevi görüyor, metnin arkasına eklediğimiz açıklamalar ise metindeki zorluklara işaret etmeyi ve bazen de çözümler önermeyi amaçlıyor. Metnin sonuna seçme bir kaynakça ve dizin koyduk. Türkçe çevirinin son okumasına getirdikleri katkılar için Hakan Yücefer, Figen Karaçay, SümeYYe Sel Odabaş, Almira Mert, Tolga Yapan, Ufuk Sarı, Doğan İnce, Ege Polat, Kerem Görkem Aslan ve Erdem Erol'a, metnin yayına hazırlanması sırasındaki anlayış ve sabrından dolayı Hande Koçak'a içtenlikle teşekkür ederiz.

Ari Çokona-Ömer Aygün  
2016





## *Bölümler*

- I. Taklit, taklidin üçlü ayrımı: araç açısından ayrım
- II. Nesne açısından ayrım: komedya ile tragedya
- III. Tarz açısından ayrım: tragedya ile destan
- IV. Şiirin kökeni, gelişimi ve türlere ayrılması
- V. Komedyanın niteliği ve gelişimi: destan, komedya ve tragedya arasındaki farklar
- VI. Tragedyanın tanımı, öğeleri, öğelerinin açıklanması ve öğelerinin öncelik sırası
- VII. Tragedyanın ilk öğesi: öykü. Öykünün düzeni ve uzunluğu
- VIII. Öykünün birliği: kişinin değil, eylemin birliği
- IX. Öykünün kipi: zorunluluk, olasılık ve olanaklılık
- X. Öykünün türleri: basit ve karmaşık
- XI. Öykünün öğeleri: baht dönüşü ve tanıma
- XII. Tragedyanın bölümleri
- XIII. Öykü kurmanın püf noktaları: Korku ve acıma uyandıran baht dönüşü nasıl bir karakterin başından geçer?
- XIV. Öykü kurmanın püf noktaları: Korku ve acıma uyandıran olaylar nasıl olaylardır ve kimler arasında geçer?
- XV. Tragedyamom ikinci öğesi: karakterler
- XVI. Tanımanın türleri
- XVII. Öykü nasıl kurulur?
- XVIII. Düğüm, çözüm. Tragedyanın türleri
- XIX. Tragedyanın üçüncü ve dördüncü öğeleri: dil kullanımı ve düşünce
- XX. Dilin öğeleri

- XXI. Dilin öğeleri (devam)
- XXII. Dil kullanımının erdemleri
- XXIII. Destan: öyküsünün uzunluğu
- XXIV. Destanın türleri ve öğeleri
- XXV. Sorunlar ve çözümleri
- XXVI. Destanla tragedyanın karşılaştırılması



## I

[147a] Şiir sanatının kendisi ve türleri, her birinin ne gibi bir güce sahip olduğu, şiir güzel olacaksa öykülerin nasıl 10 bir araya getirilmesi gerektiği, ayrıca bölümlerin sayısı ile nitelikleri ve benzer şekilde bu araştırmayla ilgili diğer konular hakkında, önce doğal olarak başta gelen meselelerle söze başlayalım. Şimdi, destan [epopoia] ve tragedya şiiri, ayrıca komedy, *dithyrambos* şiiri<sup>1</sup> ve *aulos* ile *kithara* 15 sanatlarının hepsi<sup>2</sup> ana hatlarıyla öyle ya da böyle taklittir [mimêsis]. Ancak bunlar taklit ederken kullandıkları araçlar, taklit ettikleri nesneler ve taklidi aynı şekilde değil de farklı bir tarzda yapmaları itibarıyla üç bakımdan birbirlerinden ayrılırlar. Bazı insanlar (ister sanatın ister alışkanlı- 20 ğın sonucu olarak) birçok şeyi renk ve şekiller aracılığıyla resmederek taklit ederken bazıları da ses aracılığıyla taklit ettiği gibi, değindiğimiz sanatların hepsi de taklidi, ya bir arada ya da ayrı ayrı olarak, ritim [rythmos], söz [logos] ve melodi [harmonia] aracılığıyla gerçekleştirir. Örneğin *aulos* sanatı, *kithara* sanatı ve bir şekilde sahip olduğu güç açısın- 25

---

1 Şarap tanrısı Dionysos onuruna koro halinde *aulos* eşliğinde söylenen ilahi.

2 *Aulos*, dramada ve başka şiir türlerinde eşlik için kullanıldığı gibi tek başına da çalınan tek ya da çift kamışlı üflemlî çalgı. *Kithara*, lire benzeyen ve çalınması ustalık isteyen telli çalgı.

dan bunlara benzer başka sanatlar varsa, örneğin *syrinks*<sup>3</sup> sanatı, bunlar sırf melodi ve ritmi kullanırken, dansçıların sanatı melodi olmadan ritimle taklit eder (çünkü onlar da karakter, duygu ve eylemleri ritmik jestlerle taklit ederler).

8 <sup>[1447b]</sup> İster düzyazı şeklinde olsun ister tek ölçülü ya da karma ölçülü olsun, sırf sözleri kullanan taklit<sup>4</sup> nasılsa bugüne kadar adsız kalmış. Yani hem Sophron ve Ksenarkhos'un *mimos*'larını,<sup>5</sup> hem Sokratik diyalogları, hem de üçlü ölçü,<sup>6</sup> *elegeion*<sup>7</sup> ya da böyle diğer ölçülerle yapılmış bir taklit varsa, hepsini ortak bir adla karşılayamayız; bunun yerine, insanlar en azından ölçüye *poiein*<sup>8</sup> fiilini ekleyerek bazı ozanlara *elegeiopoios* [elegeion ozanı] bazılarına da *epopoios* [destan ozanı] derler, böylece ozanları taklitlerine göre değil, ortak bir ölçü kullanmalarına göre adlandırırlar. Konu tıp ya da doğa olsa bile ölçülü söz söyleyenleri böyle adlandırmak âdet olmuş; oysa Homeros'la Empedokles arasında ölçü hariç hiçbir ortaklık yoktur, bu yüzden de birine ozan, diğerine ozandan ziyade doğabilimci demek doğru olur. Benzer şekilde Khairemon'un<sup>9</sup> *Kentauros* [Kentaur] rapsodisinde yaptığı gibi birisi tüm ölçüleri karıştırarak taklit ederse ona

3 Çobanların çaldığı 7-8 kavaladan oluşan üfleme çalgı.

4 A ve B elyazmalarına ve Moerbeke'nin Latince çevirisine bırakılırsa burada "taklit" yerine "destan" [epipoia] sözcüğü olmalı ama o zaman anlam çıkmıyor. Σ elyazmasını izleyerek "destan" sözcüğünü kaldırıyoruz. Onun yerine ya "taklit" ya da "sanat" sözcüğünü koymak gerekiyor.

5 Sophron ve Ksenarkhos, Sicilyalı baba oğul *mimos* yazarlarıdır. *Mimos* ise Sicilya komedyasıyla aynı tarihlerde doğan, konusunu gündelik hayattan alan doğaçlamaya dayalı kısa düzyazı komedi skeçidir.

6 *Trimetros*: Bir kısa bir uzun heceden oluşan iki "taşlama" [iambos] ölçü kalıbı üç kez tekrarlanınca ortaya çıkan ölçü. Hem taşlamalarda (1448b31-32) hem dramalardaki diyaloglarda (1449a21-28) kullanılırdı.

7 *Elegeion*: Parmak kemikleri gibi bir uzun iki kısa heceden oluşan "parmak" [daktylos] ölçü kalıbı bir dizede 6 kez, sonraki dizede 5 kez tekrarlanınca ortaya çıkan ölçü. Genellikle Theognis'in şiiri gibi ağıtlarda kullanılırdı.

8 "Yapmak", "yaratmak" anlamında bu fiil "ozan" ve "şair" anlamındaki *poiētēs*'in de köküdür.

9 bkz. Aristoteles, *Retorik*, III, 12, 1413b12.

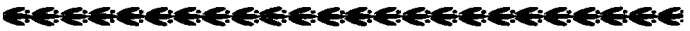
da ozan denmeli. O halde bu konularda böyle ayrımlar yapılmış olsun. Ancak söz ettiklerimizin hepsini, yani örneğin 25 ritmi [rythmos], şarkıyı [melos] ve ölçüyü [metros] kullanan sanatlar da vardır, örneğin *dithyrambos* şiiri, *nomos* şiiri<sup>10</sup> ve tragedya ile komedyası. Yine de bunlar birbirinden ayrılırlar çünkü bu türlerden bazıları üçünü bir arada kullanırken bazıları yer yer kullanır. O halde taklit etme araçları bakımından sanatlar arasındaki farklar bunlar diyorum.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> *Nomos*'lar özellikle destanlara eşlik edebilen, telli ya da üflemeli çalgılarla çalınan geleneksel melodi tipleridir. Bu terim sonradan *dithyrambos*'a yakın eserler için kullanılmaya başlamıştır.

<sup>11</sup> Bu bölüm için bkz. Açıklamalar.





## II

[1448a] Taklit edilen nesnelere gelince, bunlar eylem halin- 1  
deki insanlar olduğuna göre ve bu insanlar zorunlu olarak  
ya erdemli ya da bayağı olduğuna göre (ne de olsa karak-  
terler hemen hemen her zaman sadece bunlardan türer, zira  
bütün insanlar karakterleri açısından kötülüğe ve erdeme  
göre ayrışır), ya bizden iyidirler, ya bizden kötüdürler ya  
da bize benzerler; tıpkı ressamların yaptığı gibi: Polygnotos 5  
daha iyileri, Pauson daha kötülerini, Dionysos ise benzerleri  
resmederdi.<sup>1</sup> Haliyle daha önce sözü edilen taklitler de bu  
farklılıkları taşıyacak ve farklı nesneleri taklit etmeleri bakı-  
mından bu şekilde ayrışacaktır. Zira bu farklılıklar dansta,  
*aulos* ve *kithara* çalmada olduğu gibi, düzyazıda ve sadece 10  
ölçülü olan eserlerde bile ortaya çıkar; örneğin Homeros  
daha iyileri, Kleophon benzerleri, ilk parodi yazarı Thasoslu  
Hegemon ve *Deilyada*'nın yazarı Nikokhares ise daha kö-  
tülerini ele alır.<sup>2</sup> Benzer şekilde *dithyrambos* ve *nomos*'larda 15

1 Polygnotos duvar resimleriyle tanınan bir 5. yy. ressamıydı. (1450a27) Pauson, karikatüre çalan resimleriyle ünlü bir 5. yy. ressamıydı; *Politika*, VIII, 5, 1340a36'da Pauson'un eserlerinin gençlere gösterilmemesi gerektiği söylenir. Dionysos'a gelince, bu adda birçok ressam vardır. *Naturalis Historia*, 35.113'te Plinius'un "insan ressamı" sıfatıyla andığı ve Polygnotos'un çağdaşı olan Kolophonlu Dionysos ya da *Varia Historia*, 4.3'te Aelius'un söz ettiği Kolophonlu Dionysos olabilir.

2 Kleophon: Atinalı bir 4. yy. yazarı. (bkz. *Retorik*, III, 7, 1408a15) Hegemon: Destan ve tragedya parodileri yazmış bir 5. yy. yazarıydı. Nikokhares: *Deilyada* [Ödleklerin Destanı] isimli bir *Ilyada* parodisi yazmış bir 4. yy. komedy yazarı.

da birisi Kyklôps'ları Timotheos'un ve Philoksenos'un taklit ettiği gibi taklit edebilir.<sup>3</sup> Tragedya da komedyadan bu farkla ayrılır: İkincisi günümüz insanlarından daha kötülerini, ilki daha iyileri taklit etmek ister.

---

3 İki yenilikçi 5.-4. yy. *dithyrambos* ozanı.





### III

Ama ayrıca üçüncü bir fark vardır ki o da birinin bu nesneleri ne tarzda taklit ettiğidir. Zira aynı araçlarla aynı 20 nesneleri taklit ederken tarz olarak bir ozan, anlatı kullanmayı seçebileceği gibi (bu durumda ya Homeros'un yaptığı gibi başka birisinin kimliğine bürünür ya da değişmeden aynı kalır), taklit edenlerin eylemlerde bulunmalarını ve işler halde olmalarını da seçebilir. O halde başta da söylediğimiz 25 gibi taklitler kullandıkları araçlara, [\*taklit ettikleri nesnelere] ve taklit tarzlarına göre üçe ayrılır. Buna göre Sophokles bir anlamda Homeros'la aynı türden bir taklitçidir, zira ikisi de ağırlığı olan kişileri taklit ederler; öte yandan Sophokles Aristophanes'le de aynı türden bir taklitçi sayılabilir, zira ikisi de taklidi eylem ve davranışlarda bulunan insanlarla gerçekleştirirler. Zaten kimilerine göre bu tür eserlere drama [dramata] denmesinin nedeni, davranışlarda bulunanları [drôntas] taklit etmeleridir. Dorlar tragedyayı da komedyayı 30 da bu yüzden kendilerine mal ederler (zira Megara'daki Megaralılar komedyayı, demokrasiyle yönetilirlerken<sup>1</sup> ortaya çıkmış diye, Sicilya'dan olanlar ise Khionides'le Magnes'ten çok önce yaşayan ozan Epikharmos<sup>2</sup> kendi hemşehrileriy-

1 Yani Atina'da komedyanın drama yarışmalarına dahil edildiği (1449b1-2) tarihten çok önce, 6. yy. ortasında.

2 krş. 1449b5-7.

- 35 di diye sahiplenir;<sup>3</sup> tragedyayı ise Peloponnessos'takilerden bazıları sahiplenir)<sup>4</sup> ve bunun göstergesi olarak sözcüklere başvururlar: Kentleri çevreleyen yerleşimlere kendileri *kômê* derken Atinalıların *dêmos* dediğini, “komedyen” [*kômôidos*] sözcüğünün de zaten “cümbüş yapmak” [*komazein*] fiilinden değil, bu insanların aşağılanarak kentten kovulup bir *kômê*'den diğerine dolaşmalarından geldiğini  
1 söylerler; <sup>[1448b]</sup> “yapmak” için Atinalıların *prattein*'i, kendilerininse *dran*'ı<sup>5</sup> kullandığını da söylerler. O halde taklitler arasındaki farkların kaç tane ve neler olduğu konusunda bunlar söylenebilir.

3 Khionides ve Magnes 480-470 sularında Atina'da aktifti (1449b3); Epikharmos'un kariyeri ise geç 6. ve erken 5. yüzyıla uzanmış olmalıdır.

4 Atina ile Korinthos şehirlerinin tam ortasındaki Megara kentinin sakinleri, 8. yüzyılda Sicilya'da bir kent de kurmuştu. Bunların hepsi Dor yerleşimleriydi.

5 bkz. 1448a28.



#### IV

Görünen o ki bütün olarak şiir sanatının ortaya çıkması 5  
iki nedene dayanır ve ikisi de doğal nedenlerdir: Taklit etme  
insanlarda çocukluktan itibaren doğal olarak ortaya çıkar,  
insanları diğer hayvanlardan ayıran şey taklit etmeye en  
yatkın hayvan olmaları ve ilk öğrendiklerini taklit yoluyla  
öğrenmeleridir, ayrıca bütün insanlar taklitlerden hoşlanır.  
Bunun bir göstergesi de eserlerden gelir: Görmekten rahatsız 10  
olduğumuz şeylerin birebir çizilmiş resimlerine, örneğin iğ-  
renç hayvanların ve cesetlerin biçimlerine bakmaktan zevk  
alırız. Bunun bir nedeni şu: Öğrenmek, sadece filozofların  
değil, diğer insanların da, daha az pay almakla birlikte, en  
çok haz aldığı şeydir. Resimlere bakmak hoşlarına gider 15  
çünkü baktıkları sırada bir şeyin ne olduğunu anlayıp<sup>1</sup> çı-  
karsama yaparlar: “Bu o!” gibi.<sup>2</sup> Daha önce görmedikleri  
bir şey taklit edilmişse, resim bir taklit olarak haz vermez  
de, işçiliğinden, renginden ya da buna benzer başka bir ne-  
denden dolayı haz verir. Taklit etmek kadar melodi ve ritim 20  
de bizim için doğal olduğundan (ne de olsa ölçülerin ritim-  
lerin bir parçası olduğu açıktır), ilk başlarda bu konularda  
doğuştan çok yetenekli kişiler küçük adımlarla ilerleyerek  
doğaçlamalardan şiiri [autoskhediasma] ortaya çıkardılar.  
Şiir ozanların kendi karakterlerine göre türlere ayrıldı.

1 Ya da “öğrenip”.

2 bkz. Aristoteles, *Metafizik*, I, 1, 980a21-24; *Hayvanların Kısımları Üzeri-*  
*ne*, I, 5, 645a10-16.

- 25 Daha ağırbaşlı ozanlar güzel eylemleri ve güzel insanların eylemlerini, daha sıradan ozanlar da bayağı insanlarınkileri taklit ederlerdi; birinciler ilahiler ve övgü şiirleri söylediği gibi ikinciler de yergiler söylerdi. Homeros'tan öncekilerden hiçbirinin bu [ikinci] türden bir şiirini söyleyemesek bile, herhalde birçok ozan vardı; Homeros'tan başlanacak olursa
- 30 örneğin onun *Margites*'i<sup>3</sup> ve benzerleri var. Uygun bir şekilde *iambik* ölçü [taşlama ölçüsü] de bunlarla birlikte geldi –bu ölçüye günümüzde de taşlama denir çünkü karşılıklı taşlama yaparken [iambizon] bu ölçü kullanılır.<sup>4</sup> Böyle böyle eski ozanların bir kısmı kahramanlık ölçüsünün [to hêrôikon] ozanı oldu, bir kısmı *iambik* ölçünün [to iambon]. Homeros daha ziyade, ağırlığı olan eylemlerin ozanı olduğu gibi (çün-
- 35 kü iyi eserler vermekle kalmamış, dramatik taklitler de yapmıştır), yergi düzmek yerine gülünç olanı dramatize ederek komedyanın ana hatlarını ortaya koymuştur. Çünkü traged-yalar için *İlyada*'yla *Odyseia* neyse,<sup>[1449a]</sup> komedya için de *Margites* odur. Tragedya ve komedyanın ortaya çıkışıyla birlikte ozanlar kendi doğalarına göre bu iki şiir türünden birinin peşine düştü, bu şekiller öncekilerden daha üstün yüce ve saygın diye bazıları taşlama yerine komedya ozanı
- 5 oldu, bazıları da destanı bırakıp tragedya ozanı ve yöneticisi [eksarhkos] oldu.<sup>5</sup> Tragedyanın biçimleri bakımından artık yeterliğe ulaşıp ulaşmadığını incelemek, gerek tek başına tragedya açısından, gerek tiyatro açısından yargılamaktan ayrı bir tartışmadır.<sup>6</sup> O halde tragedya doğaçlamalı başlan-
- 10 gıcından sonra –o da komedya da böyle doğmuştur, birinci-si *dithyrambos* yöneticilerine, ikincisi de bugün bile birçok

3 Bugün elimizde bulunmayan, adını kahramanın adından alan uzun bir burlesk mizah şiiri. Destana özgü olan altılı parmak ölçüsünün yanı sıra *iambik* ölçüye de yer verir. Eserin Homeros'a ait olmadığı bugün biliniyor, eskiden de bu görüşte olanlar vardı.

4 bkz. 1447b11.

5 Tragedyanın destana üstünlüğü için bkz. XXVI. Bölüm.

6 krş. 1449a14-15.

kentte hâlâ söylenen *phallikon*<sup>7</sup> yöneticilerine dayanır– yeni yönleri açığa çıktıkça yavaş yavaş gelişti. Birçok değişiklik geçirdikten sonra, tragedya kendi doğasına en uygun hale geldi ve oturluluğa kavuştu. İlk olarak Aiskhylos oyuncuların sayısını birden ikiye çıkardı ve koronun ağırlığını azaltarak başrolü söze verdi. Sophokles ise oyuncu sayısını üçe çıkarıp sahne tasarımı kullandı. Ayrıca uzunluğu da değişti, kısa öykülerden ve satirik kökenine dayanan gülünç dil kullanımından [leksis] uzaklaşarak ağırbaşlılık kazandı ve 20 dördü ölçüden<sup>8</sup> *iambik* ölçüye geçti. İlk başlarda şiir satirik ve dansa daha yatkın olduğu için dördü ölçü kullanılırdı, ama dil kullanımının devreye girmesiyle birlikte türün kendi doğası da esas ölçüsünü buldu. Gerçekten de dile en yatkın ölçü *iambik* ölçüdür; nitekim birbirimizle konuşurken sıkça 25 *iambik* ölçüyle konuşuruz, altılı ölçüyü<sup>9</sup> ise nadiren ve dilin armonisinin dışına çıktığımızda kullanırız. Ayrıca ara öykülerin sayısı var.<sup>10</sup> Tek tek süslemelerle ilgili söylenen şeyler 30 gibi diğer konularda bize aktarılanlar bu kadarla kalsın, çünkü bunların her birinin üzerinden geçmek herhalde uzun bir iştir.<sup>11</sup>

7 Dionysos şenliklerinde *komos* adını taşıyan sarhoş grupların söylediği müstehcen şarkılar. Elllerinde incir ağacından yapılmış, bereket sembolü sayılan büyük bir erkeklik organı [phallos] dolaştırdıklarından söyledikleri şarkılara *phallikon* denmiştir. Bir yöneticiyle bir koro arasında karşılıklı söylenirdi.

8 *Tetrametron*: Bir uzun bir kısa heceyle oluşan *trokhaios* ölçü kalıbından dört tane içeren hareketli bir ölçü.

9 *Heksametron*: Genelde parmak kemikleri gibi bir uzun iki kısa heceden oluşan “parmak” [daktylos] ya da iki uzun heceden oluşan *spondaïos* kalıplarının beş ya da altı kez tekrarlanıp yine iki uzunla bittiği ölçü kalıbı. Homeros ve sonradan Vergilius destanlarını bu ölçüyle yazmıştır.

<sup>10</sup> bkz. XII. Bölüm.

<sup>11</sup> Bu bölüm için bkz. Açıklamalar.





## V

Söylediğimiz gibi<sup>1</sup> komedyâ daha bayağı insanların taklididir ama kötülüğün her türünü ele almaz, gülünç olanı, yani çirkinliğin belli bir kısmını ele alır. Çünkü gülünç olan, insana rahatsızlık ya da zarar vermeyen bir kusur ve çirkinlik<sup>2</sup> 35  
tir. Örneğin gülünç maskeler çirkin ve çarpık olur ama insanı rahatsız etmez. Tragedyanın gelişim aşamaları ve bunları borçlu olduğumuz kişiler hakkında bilgi yok değil ama komedyâ ciddiye alınmadığı için baştan beri unutulmuş.<sup>1</sup> 1  
[1449b] *Arkhon*'un komedyen korosunu sağlaması çok sonraları oldu, ondan önce koro gönüllülerden oluşuyordu.<sup>2</sup>  
Komedyâ ozanı denen kişiler ancak komedyâ belli bir biçim kazandıktan sonra hatırlanır oldu. Maskeleri, ilksözleri [prologos]<sup>3</sup> ve birden fazla oyuncuyu ilk kimin kullandığı,<sup>5</sup> 5  
kaç oyuncu kullandığı bilinmez olmuş. Ancak öykü kurma ilk Sicilya'dan<sup>4</sup> <Epikharmos ve Phormis> çıkmıştır; bunların etkisiyle taşlama biçiminden [iambikê idea] vazgeçip genelde diyalogları ve öyküleri ilk kullanan Atinalı Krates'tir. Destan, ölçüyü [\*ve] sözü kullanarak erdemli insanları<sup>5</sup> tak-

---

1 bkz. 1448a17-18; 1448b26.

2 Atina'nın en yüksek konumdaki on yöneticisinden birincisi olan *eponymos arkhon*, Dionysia şenliğinde yarışacak oyunları seçer ve ozanlara fon sağlardı. Tragedyalar için destek 6. yy. sonlarında, komedyalar içinse 487/6'da verilmeye başladı.

3 bkz. XII. Bölüm.

4 Epikharmos için bkz. s. 8, dipnot 3. Phormis onun çağdaşıdır.

5 Ya da "olayları".

- 10 lit ettiği kadarıyla tragedyayı izler, ancak destanın hep tek ölçü kullanması ve anlatı olmasıyla ikisi birbirinden ayrılır. Uzunluk açısından da aralarında fark vardır: Tragedya, uzunluğunu güneşin bir günlük dönüşüne sığdırmaya ya da bunu pek aşmamaya çalışır,<sup>6</sup> oysa destanda süre sınırlaması yoktur ve bu açıdan farklıdır; gerçi başlangıçta destanlardaki durum aynı şekilde tragedyalara da uygulanırdı. Bu iki türün öğelerinden bazıları aynıdır, bazıları tragedyaya özgüdür.<sup>7</sup> Bu yüzden iyi tragedyayı bayağı tragedyadan ayırabilen kişi bunu destan için de yapabilir, çünkü destanda ne varsa tragedyada da bulunur, ama tragedyadaki her şey destanda yoktur.<sup>8</sup>

---

6 Aiskhylos'un *Yakarıcılar*, *Persler*, *Agamemnon* ve *Eumenidler* tragedyaları bu süreyi aşar.

7 bkz. VI. ve XXIV. bölümler, özellikle 1462a14-15.

8 Bu bölüm için bkz. Açıklamalar.





## VI

Altılı ölçüyle yapılan taklidi ve komedyayı daha sonra konuşacağız.<sup>1</sup> Tragedya hakkında konuşalım ve az önce söylediklerimizin ışığında tragedyanın varlığının tanımını verelim: Tragedya, acıma ve korku yoluyla bu gibi duygulardan bir arınma<sup>2</sup> sağlamak için, ağırlığı olan, tamamlanmış, belirli uzunluğa sahip bir eylemin, her bölümünde ayrı ayrı biçimlerde çeşnilendirilmiş bir dil kullanarak, anlatı aracılığıyla değil, davranışlarda bulunan insanlar aracılığıyla taklit edilmesidir. Çeşnilendirilmiş dil derken, ritim, melodi ve şarkı kullanan dili [logos] kastediyorum, ayrı biçimler derken de bazı bölümlerin sırf ölçülerle, bazı bölümlerinse şarkıyla oluşturulmasını.<sup>3</sup> Taklit eylemlerle yapıldığından, tragedyanın başlıca öğelerinden biri zorunlu olarak görsel düzendir.<sup>4</sup> Sonra taklide aracılık eden şarkı [melopoia] ve dil kullanımı [leksis]<sup>5</sup> gelir. Dil kullanımı derken ölçülerin düzenlenişinin kendisini kastediyorum, şarkı derken ne kastedildiği apaçık ortada. Bir eylemin taklidi söz konusu olduğundan, eylemleri bir takım insanlar yapar ve bu kişiler ister

1 Altılı ölçüyle yapılan taklitten kasıt destandır (1459a17) ve XXIII.-XXIV. bölümlerde ele alınır. Komedyaya ise bugün kayıp olan ikinci bir kitapta ele alınmış olsa gerek. bkz. 1462b19, Açıklamalar.

2 *Katharsis*. bkz. Açıklamalar.

3 Sırf ölçülü bölümler diyalogları, şarkılı bölümlerse koroları kastediyor. Diyaloglarda Attika, koro bölümlerinde Dor lehçesi kullanılıyordu.

4 bkz. VI. Bölüm sonu ve XIV. Bölüm başı.

5 bkz. XIX.-XX. bölümler.

istemez karakter ve düşünce yapılarına göre belli nitelikler  
 1 taşır, <sup>[1450a]</sup> zaten bir eylemin niteliğini bu ikisinin belirle-  
 diğini söyleriz;<sup>6</sup> eylemlerin doğal olarak iki nedeni vardır:  
 Düşünce ve karakter; başarı da başarısızlık da eylemlere  
 bağlıdır. Eylemin taklidi öyküdür, çünkü öyküden kastım  
 5 yapılan eylemlerin düzenlenişidir; karakterden eylemde bu-  
 lunanların nasıl kişiler olduğunu söylerken referans aldığımı-  
 zı şeyi anlıyorum; düşünceden de insanların konuşurken  
 bir şeyi kanıtlamak ya da bir görüşü dile getirmek için kul-  
 landıkları şeyleri anlıyorum. O halde her tragedyanın ken-  
 di niteliğini belirleyen altı öğesinin olması zorunlu. Bunlar  
 da öykü [mythos], karakterler [êthê], dil kullanımı [leksis],  
 10 düşünce [dianoia], görsellik [opsis] ve şarkıdır [melopoiia].  
 İkisi taklit aracı, biri taklit tarzı, üçü taklit nesnesidir ve  
 bunlar dışında başka öğe yoktur. Bu biçimleri kullanmamış  
 ozan hani nerdeyse yok gibidir, çünkü görsellik, karakter,  
 öykü, dil kullanımı, şarkı ve düşünce her tragedyada aynen  
 15 bulunur. Bunların en önemlisi olayların örgüsüdür, çünkü  
 tragedyada insanların değil, eylemlerin ve bir yaşamın taklidi-  
 dir, mutluluk [eudaimonia] ve mutsuzluk [kakodaimonia]  
 da eylemlere bağlıdır; amacı da bir nitelik değil, bir eylem-  
 dir. İnsanların şu ya da bu nitelikte olması karakterlerine  
 20 bağlıdır, ama mutlu olmaları ya da tersinin olması eylem-  
 lerine bağlıdır. O halde karakterleri taklit edeyim diye ey-  
 lemden bulunmazlar, karakterlerin hallerini eylemlere iştirak  
 ettikleri ölçüde dahil ederler. Dolayısıyla tragedyanın amacı  
 olaylar ve öyküdür, amaç da her şeyden daha önemlidir.  
 25 Kaldı ki eylemsiz tragedyada olamaz ama karakersiz traged-  
 ya olabilir. Çoğu gencin tragedyalarında karakter yoktur,  
 genel olarak da böyle birçok ozan vardır. Ressamlardan da  
 Polygnotos'a oranla Zeuksis böyledir: Polygnotos iyi bir  
 karakter ressamıdır, Zeuksis'in resminde ise karakter bu-

6 bkz. Aristoteles, *Nikomakhos'a Etik*, II ve VI. Kitap.

lunmaz.<sup>7</sup> Ayrıca birisi karakteri yansıtan [ethikas] tiratları  
 arka arkaya dizince, dil kullanımı ve düşünce açısından iyi 30  
 yazılmış olsalar bile, tragedyanın işlevini yerine getirmiş ol-  
 maz, oysa bunları yeterince kullanmadığı halde öyküye ve  
 olay örgüsüne sahip olan bir tragedya bu işlevi çok daha iyi  
 yerine getirir. Bunların ötesinde tragedyanın ruhu alıp gö-  
 türmesini sağlayan en önemli şey öykünün öğeleridir: baht  
 dönüşleri [peripeteiai] ve tanımlar [anagnôriseis]. Şiir yaz 35  
 mak için kolları sıvayan kişilerin olay örgüsünden önce dil  
 kullanımında ve karakterlerde ustalaşabilmeleri de bunun  
 göstergesidir. İlk ozanların hemen hemen hepsi böyledir. O  
 halde tragedyanın ilkesi, âdeta ruhu, öyküdür; karakterler  
 ikinci sırada gelir, <sup>[14.50b]</sup> (resimde de durum az çok böyle- 1  
 dir: Birisi en güzel boyaları boca etse, karakalem bir resim  
 kadar haz vermeyebilir); tragedya bir eylemin taklididir ve  
 eylem halindeki kişileri o eylem aracılığıyla taklit eder. Düşünce 5  
 üçüncü sırada gelir: Durumla ilgili ve duruma uygun  
 şeyleri söyleyebilmek –bu da konuşmalar bağlamında poli-  
 tikanın ve retorikğin işidir. Nitekim eskiler kişilerine politik  
 konuşmalar yaptırdı, çağdaşlar ise retorik konuşmalar  
 yaptırıyor. Karakter, <tercih ya da çekincenin belirsiz oldu-  
 ğu durumlarda> tercihi belirleyecek türden bir niteliktir –bu 10  
 yüzdendir ki konuşanın tercihini ya da çekincesini genel ola-  
 rak yansıtmayan sözlerde karakter bulunmaz. Düşünce de  
 kişilerin bir şeyin olup olmadığını kanıtlamasını ya da genel  
 bir şey ileri sürmesini sağlayanıdır. Dördüncüsü <sözlerde>  
 dilin kullanımıdır. Daha önce de söylendiği gibi, dil kulla-  
 nımı derken, bir anlamın [hermeneia] sözcükler aracılığıyla  
 dışavurulmasını kastediyorum; ölçülü sözde de düzyazıda  
 da gücü aynıdır. Geriye kalanlardan ise tragedyada haz ve 15  
 ren başlıca öge şarkıdır; görsellik ise ruhu alıp götüren bir

7 Polygnotos için bkz. 1448a5. Bir 5. yy. sonu ressamı olan Zeuxis'in bugün elimizde bir eseri yoktur. Gerçekçi olduğunu söyleyenler kadar figürlerini idealize ettiğini söyleyenler de vardır. krş. 1461b12.

öğes olmasına rağmen bir sanatın konusu olmaktan en uzak ve şiir sanatına en yabancı öğedir. Çünkü tragedyanın gücü yarışmalardan da oyuncularından da bağımsızdır. Ayrıca görselliğin işlenmesinde dekor ve kostüm hazırlayanın işi ozanların sanatından daha ağır basar.



## VII

Bu belirlemeleri yaptıktan sonra, tragedyanın birinci ve en önemli ögesi olay örgüsü olduğuna göre, bunun nasıl olması gerektiğini söyleyelim. Tragedyanın tamamlanmış, bütünlüklü ve belirli uzunluğa sahip bir eylemin taklidi olduğunu ortaya koyuyoruz.<sup>1</sup> Ne de olsa bir uzunluğa sahip olmayan bütünler de vardır.<sup>2</sup> Bütün, başlangıcı, ortası ve sonu olandır. Başlangıç, kendisi zorunlu olarak başka bir şeyin arkasından gelmeyen ama arkasından başka bir şeyin var olması ya da ortaya çıkması doğal olandır. Son ise, tersine, ya zorunlu olarak ya da çoğunlukla [hôs epi to polu] başka bir şeyden sonra gelmesi doğal olan şeydir. Orta ise hem bir şeyin ardından gelen hem de kendisi ardından bir şey gelendir. O halde öyküleri iyi kurmak isteyenler rastgele yerde başlatıp bitirmemeli, bu söylenen biçimleri kullanmalıdır. Ayrıca bir nesnenin –ister canlı, isterse de parçalardan oluşan başka bir şey olsun– güzel olması için düzenlenmiş olması yetmez, rastgele olmayan bir uzunluğa da sahip olmalıdır. Çünkü güzellik uzunlukta ve düzende yatar, bu yüzden çok küçük bir canlı da güzel olmaz (ne de olsa bakış neredeyse algılayamayacak kadar kısa zamanda gerçekleştiği için bulanır),<sup>1451a</sup> çok büyük bir canlı da güzel olmaz (çünkü bu sefer de bakış bir çırpıda gerçekleşmez, birlik ve bütünlük bakanla-

1 bkz. VI. Bölüm, 1449b24-25.

2 Burada Aristoteles biçimleri düşünüyor olabilir.

rın gözünden kaçır), örneğin yüzlerce metre boyunda bir canlı. Canlı varlıkların ve cisimlerin de nasıl bütünlüklü bir  
5 şekilde görülebilecek büyüklükte olması gerekiyorsa, öyküler de öyle bütünlüklü bir şekilde hatırlanabilecek uzunlukta olmalıdır. Yarışmalara ya da [izleyicilerin] algılama yetisine göre uzunluk biçmek sanatın işi değildir. Çünkü yüz tragedyanın yarışması gerekseydi su saatine karşı yarışılırdı, başka zamanlarda böyle yapıldığını söyleyenler vardır. Ama olay  
10 için doğal bir sınırlama yapmak gerekirse, olayın bütünlüğü açık olduğu sürece, ne kadar uzun olursa o kadar iyi. Basitçe şöyle bir sınır çekilebilir: Olasılık ya da zorunluluk esasına göre [kata to eikos ê to anagkaion] birbirini izleyen olaylar boyunca bedbahtlıktan [dystykhia] bahtiyarlığa [eutykhia] ya da bahtiyarlıktan bedbahtlığa dönüş yapılmasına imkân  
15 veren süre yeterli süredir.



## VIII

Öykünün birliği bazılarının düşündüğü gibi tek bir kişinin çevresinde dönmesiyle sağlanmaz, ne de olsa tek bir insanın başına birçok olay gelebilir, hatta sonsuz sayıda olay gelebilir ama bunların bazıları birlik oluşturmaz. Aynı şekilde bir insan birçok eylemde bulunur ama bu sefer de bunlar tek bir eylem oluşturmaz. O halde, anlaşılan, *Herakles Destanı*, *Theseus Destanı* ve bunlara benzer şiirlerin ozanları hata yapmıştır, çünkü Herakles tek bir karakterdir diye öykünün de birlik arz edeceğini sanmışlardır. Homeros ise öbür açılardan da üstün olduğu gibi bu noktayı da sanatı ya da doğal yeteneği sayesinde doğru kavramış görünüyor: *Odyseia*'yı oluştururken Odysseus'un başından geçen her olayı, örneğin Parnassos'ta yaralanmasını<sup>1</sup> ve ordu toplanırken deli numarası yapmasını anlatmamıştır;<sup>2</sup> çünkü bunlar ne zorunluluk ne olasılık açısından birbirinin olmasını

---

1 *Odyseia*, XIX, 386-502'de yalnızca geçmiş bir olay olarak anlatılan, Odysseus'un avlanırken ayağından yaralanması sahnesi. Sütunnesi Eurykleia'nın Odysseus'un ayaklarını yıkarken onu bu yaradan tanımasına Aristoteles XVI. ve XXIV. bölümlerde değinecektir.

2 *Kypria* destanında anlatıldığında göre, İthakeli kâhin Alitherses, savaşa katılırsa memleketine ancak yirmi yıl sonra, yapayalnız ve tanınmaz halde döneceği kehanetinde bulunduğundan, Odysseus Troya Seferi'ne katılmak istemiyordu. Başına bir takke geçirdi, sabanına bir atla bir öküz koştu ve tarlaya tuz ekerek deli taklidi yapmaya çalıştı. Ancak ona inanmayan Palamedes, sabanın önüne küçük oğlu Telemakhos'u atınca Odysseus hayvanları durdurdu ve deli olmadığı anlaşıldı.

gerektiriyordu; *Odyseia*'yı dediğimiz türden tek bir eylem  
 30 etrafında ördü ve *İlyada* için de benzer bir şey yaptı. O hal-  
 de öbür taklit sanatları nasıl birlik arz eden bir şeyin birlik  
 arz eden bir taklidiyseler, öykü de bir eylemin taklidi oldu-  
 ğuna göre, birlik ve bütünlük arz eden bir eylemin taklidi  
 olmalıdır ve parçaları öyle iyi bir araya getirilmiş olmalıdır  
 ki herhangi birinin yeri değiştirilse ya da herhangi biri çıkarıl-  
 35 rılsa bütün de değişip yerinden oynar. Ne de olsa varlığı ve  
 yokluğu hissedilmeyen şey bütünün bir parçası değildir.





## IX

Söylenenlerden de belli olduğu gibi, ozanın işi, *olmuş* şeyleri değil, *olabilecek* şeyleri, yani olanaklı şeyleri olasılık ya da zorunluluk esasına göre anlatmaktır. Tarihçi ile ozan 1 arasındaki fark, birinin ölçülü öbürünün ölçüsüz yazması değil, <sup>[1451b]</sup> (Herodotos'un yazdıkları ölçülü yazılmış olsaydı, ölçülü ya da ölçüsüz olmaları tarih eseri olmalarına halletirmezdi), birinin *olmuş* şeyleri, diğerininse *olabilecek* 5 şeyleri anlatmasıdır. Şiir bu nedenle tarihten daha felsefidir ve ağırlığa sahiptir, çünkü şiir daha çok tümelleri, tarih ise tikelleri dile getirir.<sup>1</sup> Tümel, belli bir niteliğe sahip olan birinin belli bir nitelikteki şeyleri olasılık ya da zorunluluk esasına göre söylemesi ya da yapmasıdır, kişilere belli adlar vermekle birlikte şiirin hedeflediği de budur. Tikel ise, Alkibiades'in 10 ne yaptığı ya da başına ne geldiğidir. Komedyada bu durum artık açık hale gelmiştir: Tek bir kişiyi konu alan iambos ozanlarından farklı olarak,<sup>2</sup> komedyada ozanları olası olaylardan hareketle öyküyü kurduktan sonra karakterlerine rastgele adlar verirler. Tragedyada ise ozanlar geçmişten gelen 15 adları kullanırlar. Çünkü olanaklı olan inandırıcıdır: Daha önce gerçekleşmemiş şeylerin olanaklı olduğuna inanmayız, oysa geçmişte gerçekleşmiş şeylerin olanaklı olduğu açıktır, çünkü olanaksız olsalardı gerçekleşmezlerdi. Ama yine de

---

1 bkz. 1459a21-29.

2 bkz. 1449b8.

20 bazı tragedyalarda tanıdık bir iki ad bulunur, geri kalanıysa uydurulmuş adlardır; Agathon'un *Antheus*'u gibi bazı-  
 larında ise hiç tanıdık karakter yoktur.<sup>3</sup> Bu eserde olaylar da adlar da uydurulmuştur ama bu durum eserin verdiği zevki azaltmaz. Dolayısıyla tragedyaların konusunda illa geleneksel öykülere birebir bağlı kalmak için çabalamaya  
 25 gerek yoktur, hatta bunun için çabalamak komiktir çünkü tanıdık şeyler az sayıda insan tarafından biliniyor olsa bile herkesin hoşuna gider. Bu söylenenlerden açıkça görülüyor ki ozan ölçülü dizelerin ozanı olmaktan çok, öykülerin ozanı olmalıdır;<sup>4</sup> taklitten ötürü ozandır o,<sup>5</sup> eylemleri taklit  
 30 eder. Dolayısıyla geçmişte olmuş bazı olayları dile getirse bile ozanlığından bir şey kaybetmez; çünkü geçmişte olmuş bazı olayların olası ve olanaklı bir şekilde gerçekleşmesinin önünde hiçbir engel yoktur. Ozan da işte bunların ozanıdır.

Basit öyküler ve eylemler içinde en kötülerini ara öykülere dayananlardır. Ara öykülere dayanan öykü derken, ara öy-  
 35 külerin olası ya da zorunlu olmadan arka arkaya geldiği öyküyü kastediyorum.<sup>6</sup> Böyle tragedyalar ozanın bayağılığından kaynaklanabileceği gibi, ozan iyiye oyunculardan da kaynaklanabilir. Çünkü yarışma parçaları yazarken ozanlar birçok zaman öyküyü kaldıracabileceğinden fazla çekiştirerek  
 1 olay akışını eğip bükme zorunda kalırlar. <sup>[1452a]</sup> Taklit edilen şey yalnızca tamamlanmış bir eylem olmayıp aynı zamanda korku ve acıya uyandıran olaylar da olduğuna göre, bu duygular bir olay beklenmedik şekilde başka bir olaya  
 5 yol açınca ortaya çıkar. Ne de olsa kendiliğinden ve rastgele

3 Burada geçen Agathon, Platon'un *Şölen*'inde "Lenaia" yarışmasındaki birinciliğini evinde kutlayan ünlü Agathon (448/6-400) olsa gerek.

4 *Poiêtês* sözcüğü hem "ozan, şair" hem de "üretici, imalatçı" anlamına geldiği için bu cümle şöyle de çevrilebilir: "... ozan ölçülü dizelerin üreticisi olmaktan çok, öykülerin üreticisi olmalıdır."

5 krş. 1447b15.

6 krş. XII. Bölüm.

gelişen olaylara oranla böyle bir öykü daha şaşırtıcı<sup>7</sup> olacaktır, çünkü bizi en çok şaşırtan rastlantılar kasıtlıymış gibi görünenlerdir, tıpkı Mitys'in ölümüne neden olan adamın, Mitys'in Argos'taki heykeline bakarken, düşen heykelin altında kalıp ölmesi gibi. Böyle olaylar olasılık dışıymış gibi 10 gözüktür. Dolayısıyla böyle öyküler kaçınılmaz olarak daha güzeldir.

---

7 krş. 1460a11-18.





## X

Bazı öyküler basittir, bazılarıysa karmaşık. Öykülerin taklit ettiği eylemler böyledir de ondan. Basit eylem derken daha önce tanımlandığı gibi<sup>1</sup> süreklilik arz eden ve birlik 15 oluşturan<sup>2</sup> ama geçişinde<sup>3</sup> baht dönüşü ya da tanıma içermeyen eylemi kastediyorum, karmaşık eylem derken de geçişinde baht dönüşü, tanıma ya da her ikisini içeren eylemi. Ama bunlar [baht dönüşleri ve tanımlar], kendilerinden önceki olayların zorunlu ya da olası sonucu olacak şekilde 20 öykünün düzenlenişinin kendisinden doğmalıdır. Ne de olsa bir olayın *bir olaydan dolayı* gerçekleşmesiyle *bir olaydan sonra* gerçekleşmesi arasında çok fark vardır.

---

1 bkz. VII. Bölüm.

2 bkz. VIII. Bölüm.

3 Yani VII. Bölüm'de söylendiği gibi "bahtiyarlıktan bedbahtlığa ya da bedbahtlıktan bahtiyarlığa" geçişinde.





## XI

Baht dönüşü daha önce söylendiği gibi<sup>1</sup> eylemlerin tersi-  
ne dönmesidir, bu dönüş de dediğimiz gibi olasılık ya da zo-  
runluluk esasına göre olur, örneğin *Oidipus*'ta Oidipus'un 25  
yüreğini ferahlatmaya ve annesiyle ilgili korkularından  
kurtarmaya gelen kişi, onun gerçek kimliğini ortaya çıkara-  
rınca tam tersi sonuca yol açar.<sup>2</sup> Aynı şekilde *Lynkeus*'ta<sup>3</sup>  
da biri öldürülmeye götürülürken ve Danaos onu öldürmek  
üzere peşinden gelirken olaylar öyle gelişir ki öldürülmeye  
götürülen kişi kurtulur, diğeri ölür. Tanıma, adından da 30  
anlaşılacağı gibi, tanımaz halden tanır hale geçirir ve bu  
geçiş bahtiyar ya da bedbaht olmaları kararlaştırılan kişi-  
lere karşı ya dostluk ya da düşmanlık uyandırır.<sup>4</sup> En güzel  
tanıma baht dönüşüyle aynı zamanda olandır, *Oidipus*'ta-  
ki gibi.<sup>5</sup> Dolayısıyla başka türlü tanımlar da vardır; daha  
önce söylendiği gibi cansız nesnelerle, rastlantısal olaylarla 35  
bağlantılı olarak gerçekleşeceği söylenen şeyler ya da bir ki-  
şinin bir şeyi yapıp yapmadığının öğrenilmesiyle de tanıma  
gerçekleştirilebilir. Yine de öyküye ve eyleme en çok ait olan

---

1 bkz. 1450a33-35.

2 Sophokles, *Kral Oidipus*, 924-1085.

3 Herhalde Theodektes'in *Lynkeus*'u. bkz.1455b29.

4 bkz.1453b15.

5 Buna karşılık *Kral Oidipus*'ta baht dönüşü 924. dizede başlar (bkz. 1452a24-26); İokaste'nin Oidipus'u "tanıması" 1056. dizede, Oidipus'un kendini "tanıması" 1182. dizede olur.

tanıma az önce sözü edilen tanımadır. Çünkü böyle bir ta-  
 1 nıma ve baht dönüşü ya acıma ya da korku uyandıracaktır  
 [1452b] ve tragedya bu etkiyi yaratan eylemlerin taklidi olarak  
 ortaya konuluyor. Bahtsızlık ve bahtiyarlık da zaten böy-  
 le eylemlerin sonucunda ortaya çıkacaktır. Tanıma iki kişi  
 arasında gerçekleştiğine göre, taraflardan birinin kimliğinin  
 5 zaten belli olduğu durumlarda yalnızca o taraf öbürünü ta-  
 nır; bazı durumlarda ise tanıma karşılıklı olmak zorundadır,  
 örneğin İphigeneia'nın Orestes tarafından tanınması mek-  
 tup göndermesinden dolayı gerçekleşirken, onun İphigeneia  
 tarafından tanınması için başka bir tanımaya gerek vardı.<sup>6</sup>

O halde öykünün iki ögesi bunlar: baht dönüşü ve tanı-  
 ma. Bir üçüncüsü de duygu ögesidir. Bunlardan baht dönü-  
 10 şü ve tanıma hakkında konuşuldu; duygu ögesi ise zarar ya  
 da rahatsızlık veren bir eylemdir,<sup>7</sup> örneğin uluorta ölümler,  
 büyük ızdıraplar, yaralanmalar ve benzerleri.

---

6 Euripides, *İphigeneia Tauris'te*, 727-841. İphigeneia Artemis Tapınağı'nın rahibesidir. Ülkenin kralı, eline düşen iki Yunanlı tutsağı kurban etmek ister ve bunu rahibe İphigeneia yapmak zorundadır. Tutsakların kendisi gibi Argos'tan olduğunu öğrenen rahibe, onlara ailesine bir mektup götürmeyi kabul ederlerse içlerinden birinin hayatını bağışlamayı teklif eder. Herkes gibi ablasının öldüğünü sanan tutsaklardan Orestes mektubu okuyunca İphigeneia'yı tanır. Ancak İphigeneia Argos'tan ayrıldığında çok küçük olan kardeşini tanıyamaz ve kim olduğundan emin olmak için ona bir yabancıнын bilemeyeceği, çocukluklarıyla ilgili sorular sorar.

7 V. Bölüm, 1449a35-37'de komedyanın nesnesi tam tersine zarar ve rahatsızlık vermeyen bir nesne olarak nitelendirilmiştir.





## XII

Tragedyanın biçimler olarak kullanılması gereken öğeleri hakkında daha önce konuştuk,<sup>1</sup> nicelik açısından ise ayrılmış bölümleri şunlardır: ilksöz [prologos], ara öykü [epeisodion], çıkış [eksodos] ve koro şarkısı; koro şarkısı da giriş şarkısı [parodos] ve sabit şarkı [stasimon] diye ikiye ayrılır; işte bunlar bütün tragedyalarda ortaktır, oyuncuların sahnede söylediği şarkılar ve dövünmeler [kommos] ise bazı tragedyalara özgüdür. İlksöz tragedyanın koronun giriş şarkısından önceki bütünlüklü bölümüdür, ara öykü tragedyanın iki tam koro şarkısı arasında kalan bütünlüklü bölümüdür, çıkış ise arkasından koro şarkısı gelmeyen bütünlüklü tragedya bölümüdür. Koronun giriş şarkısı, koronun ilk bütünlüklü söz alışıdır, sabit şarkı *anapaistos* ve *trokhaios* içermeyen koro şarkısıdır,<sup>2</sup> dövünme ise koronun sahnedeki oyuncuyla karşılıklı söylediği ağıttır. Tragedyanın [\*biçimler olarak] kullanılması gereken öğeleri hakkında daha önce konuşmuştuk, nicelik açısından ise ayrılmış bölümleri bunlardır.

1 bkz. 1450a9-14.

2 *Anapaistos* iki kısa bir uzun, *trokhaios* ise bir uzun bir kısa heceden oluşan ölçü kalıbıdır. Yukarıda 1449a22'de kısmen söylendiği gibi bunlar hareketli kalıplardır, sabit şarkıda kullanılmamaları makul görünüyor, ancak bu ölçülerle yazılmış sabit şarkılar yok değil.





### XIII

Demin söylenenlerden sonra şimdi de öyküleri kurarken neleri hedefleyip nelere özen göstermek gerektiğini ve tragedyanın işlevinin hangi yolla yerine getirileceğini söylemek 30 gerekebilir. Öyleyse mademki en güzel tragedyaya basit değil karmaşık [bir örgüye sahip olmalı] ve korkuyla acıma uyandıran olayların taklidi olmalı (ne de olsa bu tür taklide özgü olan budur), ilk önce şurası açık bir şey ki tragedyaya saygın insanların bahtiyarlıktan bedbahtlığa geçişini göstermemelidir, 35 çünkü böyle bir şey korku ve acıma uyandırmaz, itici gelir;<sup>1</sup> alçak insanların bahtsızlıktan bahtiyarlığa geçişini de göstermemelidir çünkü bu en az trajik olan durumdur, tragedyanın gereklerinden hiçbirini yerine getirmez, zira ne insan sevgisi,<sup>2</sup> ne de korku ne acıma uyandırır; <sup>[1453a]</sup> ancak 1 her açıdan aşağılık bir insanın bahtiyarlıktan bedbahtlığa düşmesini de göstermemelidir; çünkü böyle bir olay örgüsü bir parça insan sevgisi barındırır ama ne korku ne de acıma uyandırır; çünkü bu ikincisi hak etmediği halde bedbaht olan kişi karşısında duyulur, ilki ise [bize] benzeyen karşı- 5 sında duyulur; yani hak etmeyen karşısında acıma, [bize] benzeyen karşısında korku duyulur; dolayısıyla ortaya çıkan sonuç ne acıma, ne de korku uyandıracaktır. O halde

1 bkz. 1453b39 ve 1454a3.

2 *Philanthrôpon*: 1456a21'de de geçen bu sözcük için bkz. *Nikomakhos'a Etik*, VIII, 1, 1155a20-22.

geriye aradaki kişi kalır. Bu kişi erdemiyle ve doğruluğuyla sivrilmiş biri de değildir, kötülüğü ve alçaklığı yüzünden bedbaht olmuş biri de değildir; büyük nam salmış bahtiyar  
 10 bir insanken bir hatadan dolayı bedbaht olmuş biridir; Oidipus, Thyestes<sup>3</sup> ve böyle soylardan gelen şanlı kişiler gibi. Demek ki güzel olması için öykü tek olmalı, bazılarının söylediği gibi ikili değil; değişim bedbahtlıktan bahtiyarlığa de-  
 15 ğil, tersine bahtiyarlıktan bedbahtlığa doğru gerçekleşmeli ve değişimin nedeni alçaklık değil, büyük bir hata olmalıdır; bu hata da sözü edilen kişi gibi birisinin, hiç olmazsa ondan daha kötü değil daha iyi birisinin hatası olmalıdır. Zaten olanlar da bunu gösteriyor: Önceleri ozanlar rastgele öyküler anlatırlarken şimdi en güzel tragedyalar birkaç  
 20 hane etrafında gelişir; örneğin Alkmaion,<sup>4</sup> Oidipus, Orestes, Meleagros,<sup>5</sup> Thyestes, Telephos<sup>6</sup> ve onlar gibi başlarına korkunç şeyler gelmiş ya da korkunç şeyler yapmış başka kişiler.<sup>7</sup> O halde sanatsal açıdan en güzel tragedyaya böyle bir olay örgüsünden çıkar. Dolayısıyla tragedyalarında bunu yapıyor diye ve birçok tragedyasını bedbahtlıkla bitiriyor  
 25 diye Euripides'i eleştirenler aynı hataya düşüyor. Çünkü

3 Thyestes ile ikiz kardeşi Atreus dönüşümlü olarak birer yıl Mykene'nin kralı oluyorlardı. Thyestes kardeşinin karısı Aerope ile ilişkiye girer. Bunu öğrenen Atreus onun iki çocuğunu öldürür ve pişirerek babalarına yedirir. Daha sonra olanları öğrenen Thyestes bir kehanetin şartlarını yerine getirerek öz kızı Pelopia ile evlenir ve bu evlilikten olan oğlu Aigisthos Atreus'u öldürüp babasının intikamını alır.

4 Amphiaraos'un oğlu. Babasının isteği üzerine kim olduğunu bilmeden annesini öldürdüğü için Erinyesler tarafından kovalanıyordu.

5 Kalydon kralı Oineus'un oğluydu. Ünlü Kalydon domuzunu vurduktan sonra, postu için kavga ettiği dayılarını öldürmüştü.

6 Herakles'in oğluydu. Ülkesi Pergamos'a Akhalar saldırdığında ağır yaralanmıştı. Kehanete göre, yarasını sadece bu yaraya neden olan Akhilleus tedavi edebilirdi. Telephos kılık değiştirerek Akhaların ordugâhına gitti ve orduya Troya'ya kadar kılavuzluk yapmak karşılığında tedavi oldu.

7 "Zaten olanlar da..." sözüyle başlayıp burada biten pasaj, hemen öncesinde "Demek ki" diye başlayan cümlenin öncesine alınırsa metin ve devamı daha açık oluyor. Ancak hiçbir kaynak ya da uzman görüşü, cümleleri yukarıya almamız gerektiğini düşündürmüyor.

söylediğimiz gibi doğrusu budur. Bunun en büyük göstergesi de şu: Bu eserler, doğru biçimlendirilmiş olmaları kaydıyla, sahnede ve yarışmalarda en trajik eserler olarak öne çıkarlar. Euripides diğer hususları iyi idare edemese bile en 30 trajik ozan gibi görünüyor. Bazıları birinci sırayı verse de, çift değişimli olay örgüsü altında ikinci sırada gelir: Daha iyilerin de daha kötülerin de durumlarının tersine döndüğü *Odyseia* gibi. Bu tür olay örgülerine birinci sıranın verilmesi izleyicilerin zayıflığından kaynaklanır gibi görünüyor; ne de olsa ozanlar izleyicilere uyup eserlerini onların dilediği 35 şekilde yazarlar. Oysa bu tür bir haz tragedyadan çok komedyaya özgüdür. Zira Orestes'le Aigisthos gibi öyküde can düşmanı olmaları gereken kişiler bile komedyada sonunda dost olurlar, kimse kimseyi öldürmez.<sup>8</sup>

---

8 Amcası Aigisthos, Orestes'in babasının katiliydi.





## XIV

[1453b] Şimdi, korku ve acıma duyguları görsellikle uyan- 1  
dırılabileceği gibi<sup>1</sup> olay örgüsüyle de uyandırılabilir, tercih  
edilmesi gereken bu ikincisidir, zaten usta ozan öyle yapar.  
Çünkü öykünün olay örgüsü, olanları görmeyip sırf dinle- 5  
yen birinin bile olup bitenler karşısında korkudan ürperme-  
sini ve acımasını sağlayacak şekilde düzenlenmelidir; tam da  
Oidipus'un öyküsünü dinleyen birinin hissedeceği gibi. Bu  
etkiyi görsellik aracılığıyla yaratmak sanatın dışında kalan  
ve maddi kaynak isteyen<sup>2</sup> bir meseledir. Görsellik aracılı-  
ğıyla korku değil sırf dehşet uyandıranlar tragedyadan pay 10  
almaz; çünkü tragedyadan her tür hazzı değil, tragedyaya  
özgü hazzı vermesini beklemek gerekir. Ozanın izleyicilere  
acıma ve korkudan doğan bu hazzı taklit yoluyla vermesi  
gerektiği düşünülürse, bunu olaylara yedirerek yapması ge-  
rektiği açıktır. O halde ne gibi olayların korku ya da acıma  
uyandırdığı konusunu ele alalım. Bu tür eylemler zorunlu 15  
olarak ya dostlar ya düşmanlar ya da birbirlerine karşı bu  
duyguları beslemeyen kişiler arasında geçer. O halde başlı  
başına duygunun kendisini bir yana bırakırsak, düşmanın  
düşmana yaptığı ya da yapmaya niyetlendiği bir şey acıma  
duygusu uyandırmaz. Tarafsızlar için de aynısı geçerlidir.  
Duygulara dokunan olayların yakınlar arasında meydana  
geldiği durumlar tercih edilmelidir; örneğin bir kardeşin bir 20

1 bkz. 1449b33.

2 bkz. XI. Bölüm sonu.

kardeşi, bir oğlun babasını, bir ananın oğlunu, bir oğlun anasını öldürdüğü, öldürmeye niyetlendiği ya da benzer bir eylemde bulunduğu durumlar. Orestes'in Klytaimnestra'yı  
 25 ya da Alkmaion'un Eriphyle'yi öldürmesi gibi geleneksel öyküleri ortadan kaldırmak olmaz;<sup>3</sup> ozan öyküyü kendi keşfetmeli ve devraldığı öyküleri de güzel kullanmalıdır. Güzel kullanmaktan neyi kastettiğimizi daha açık anlatalım. Eski ozanlardaki gibi eylem bile bile ve göz göre göre gerçekleştirilebilir, örneğin Euripides Medea'ya kendi çocuklarını  
 30 böyle öldürtmüştür. Ama bir de kişilerin bilmeden korkunç bir şey yaptığı eylemler vardır ki bunlarda yakınlık ilişkisi sonradan fark edilip tanınır, Sophokles'in *Oidipus*'undaki gibi. O tragedyada eylem dramının dışındaydı,<sup>4</sup> oysa eylem tragedyanın içinde de gerçekleştirilebilir, Astydamas'ın *Alkmaion*'unun ve *Odysseus akanthoplêks*'teki [Yaralı Odysseus] Telegonos'un yaptığı gibi.<sup>5</sup> Üçüncü seçenek ise  
 35 dönüşü olmayan bir eyleme bilmeden yeltenen kişinin eyleme geçmeden önce işin aslını fark edip tanınmasıdır. Bunların dışında başka bir seçenek de yoktur, çünkü eylem zorunlu olarak ya gerçekleştirilmeli ya gerçekleştirilmemeli, bu da ya bilerek ya da bilmeyerek olmalı. En kötü şey, bunlardan daha da kötüsü, kişinin bilerek bir eyleme hazırlanıp sonra eylemden vazgeçmesidir. Bunda itici bir taraf vardır; trajik değildir, çünkü duygulara dokunmaz [apathes]. Bu nedenle  
 1 le <sup>[1454a]</sup> hiçbir ozan bu yöntemi tercih etmez, *Antigone*'de Haimon'un Kreon'la ilişkisi gibi tek tük örnekleri saymazsak.<sup>6</sup> [En kötü] ikinci durum, [eylemin] gerçekleştirildiği du-

3 Orestes için bkz. 1453a37. Alkmaion için bkz. XIII. Bölüm.

4 Oidipus'un babasını öldürmesi eylemi oyun başlamadan çok önce gerçekleştirilmişti.

5 Sophokles'in günümüze birkaç parçası kalan bu oyununda Telegonos babasıyla tanışmak için İthake'ye gelir, orada onu tanımaz ve bilmeden öldürür.

6 *Antigone*, 1226-1234'te Haimon'un nişanlısının ölümüne öfkedenip kendi babasını öldürmek üzere ona saldırdığı ama sonra bundan vazgeçip intihar ettiği anlatılır.



rumdur; bu durumda eylemin bilmeden yapılıp tanınmanın sonra gerçekleşmesi daha iyidir; çünkü burada iticilik gibi bir yan etki yaratmaz ve tanıma sarsıcıdır. Ama en güçlü seçenek sonuncusudur. Yani örneğin *Kresphontes*'te Merope 5 oğlunu öldürmeye kalkar ama öldürmez, çünkü öldürmeden önce oğlunu tanır;<sup>7</sup> *İphigeneia* tragedyasında abla erkek kardeşini öldürmeden önce, *Helle*'de de oğul annesini teslim etmek üzereyken tanır.<sup>8</sup> Daha önce söylendiği gibi<sup>9</sup> traged- 10 yalar birçok aileyi işte bu nedenle konu almıyor: Ozanlar öykülerini bu şekilde kurmayı sanatlarıyla değil, rastlantı eseri buldular; bu yüzden de büyük ızdıraplar çekmiş hanelere başvurma zorunluluğunu hissediyorlar. O halde olay örgüsüyle ve öykülerin nasıl olması gerektiğiyle ilgili yeterince konuşulmuş oldu.<sup>10</sup>

15

7 Euripides'in günümüze birkaç dizesi kalan *Kresphontes* tragedyasında Polyphontes, ağabeyi Messenia kralı Kresphontes'i öldürür ve dul eşi Merope'yle zorla evlenir. Babasının intikamını almasından korktuğu yeğeni Aipyros'u öldürecek kişiye büyük bir ödül vaat eder. Aipyros bir süre sonra gizlendiği yerden çıkar ve başına ödül konan prensi öldürdüğünü söyleyerek ödüle talip olur. Merope oğlunun katili olarak bildiği öz oğlunu öldürmek ister ama öldürmeden önce onu tanır.

8 bkz. Euripides, *İphigeneia Tauris'te*, 727 ve devamı. Artemis rahibesi olan İphigeneia kardeşi Orestes'i tanrıçaya kurban etmeye hazırlanırken tanır ve öldürmekten vazgeçer. *Helle* tragedyası hakkında bilgimiz yok gibidir.

9 bkz. 1453a19-23.

10 Bu bölüm için bkz. Açıklamalar.





## XV

Karakterler konusunda dört şey amaçlanmalıdır. Bunlardan biri ve ilki, ne tarzda iyi oldukları.<sup>1</sup> Daha önce de söylediğimiz gibi<sup>2</sup> birisi söz ya da eylemiyle bir tercihini açığa vurursa o karakter sahibi olacaktır. Tercihi iyiye karakter de iyidir. Bu her cinste vardır. Zira bir kadın ve bir köle bile 20 iyi [khrêstê] olabilir, yine de en azından belki öncekiler daha kötüdür [kheiron],<sup>3</sup> sonrakilerse büsbütün bayağıdır [holôs phaulon]. Amaçlanacak ikinci şey uygunluktur. Karakter yiğit<sup>4</sup> olabilir ama bir kadına yiğit ya da zeki [deinos] olmak uygun düşmez. Üçüncüsü benzerliktir. Ne de olsa bu, karakteri daha önce dediğimiz gibi iyi ve uygun yapmaktan 25 farklı bir şeydir.<sup>5</sup> Dördüncüsü tutarlılıktır. Taklit edilecek kişi tutarsızsa ve öyle bir karakter gösterilecekse, karakterin tutarsızlığında tutarlı olması gerekir. Gereksizce aşağılık olan karaktere örnek *Orestes*'teki Menelaos;<sup>6</sup> yakışık- 30

1 krş. 1448a1 ve 1453a8.

2 bkz. 1450b8-10.

3 “Doğal olarak erkek dışıdan daha üstün [kreiton], dişi erkekten daha kötüdür [kheiron].” Aristoteles, *Politika*, I, 5, 1254b13.

4 *Andreion* “cesur” anlamına gelmekle birlikte “erkek” anlamındaki *anêr* sözcüğünden türemiştir ve “erkeksi”, “erkek adam” gibi yan anlamlar taşır. Latince *virilis*’le karşılaştırınız. Bu yan anlamları taşıması açısından, ayrıca Saffet Babür’ün *Nikomakhos’a Etik* çevirisiyle uyumlu olmak adına, *andreion*’u “cesur” diye değil “yiğit” diye çevirdik.

5 bkz. 1448a5-6, “bize benzerlik” fikri.

6 bkz. Euripides, *Orestes*, 356 ve devamı; 1554 ve devamı. XXV. Bölüm’ün sonunda bu eleştiri tekrarlanacak.

sızlık ve uygunsuzluğa örnek *Skylla*'da Odysseus'un ağdı<sup>7</sup> ve Melanippe'nin tiradı;<sup>8</sup> tutarsızlığa örnek de *İphigeneia Aulis'te* tragedyasıdır: ilk başta yalvaran kız sonradan buna hiç benzemeyen bir hale bürünür.<sup>9</sup> Zaten olay örgüsündeki gibi karakterlerde de hep ya zorunluyu ya da olasıyı yakalamaya çalışmak gerekir, yani şundan sonra bunun gelmesi nasıl zorunlu ya da olası olmalıysa, şöyle birisinin şöyle şöyle şeyler demesi ve yapması da zorunlu ya da olası olmalı. Öyküdeki çözümün de <sup>[14.54b]</sup> öykünün kendisinden kaynaklanması gerektiği açık;<sup>10</sup> çözüm ne *Medea*'daki gibi mekanik düzenden kaynaklanmalı, ne de *İlyada*'da askerlerin gemilere kaçtığı sahnesinde gelişen olaylardaki gibi olmalıdır.<sup>11</sup> Mekanik düzenek dramının dışındaki olaylarda kullanılmalıdır: Ya meçhul bir zamanda geçen olaylarda ya da kehanet ve ilahî mesaj gerektiren olaylarda. Ne de olsa tanrıların her şeyi gördüğünü kabul ederiz. Olaylarda akıl dışı hiçbir şey bulunmamalı, bulunacaksa da Sophokles'in *Oidipus*'undaki gibi bunlar tragedyanın dışında bırakılma-

7 Timotheos'un bu *dithyrambos*'unda (1448a15), Odysseus *Skylla* adlı deniz canavarının öldürdüğü yoldaşları için hüngür hüngür ağladığı anlatılıyordu. (*Odyseia*, XII, 85 ve devamı)

8 Euripides'in bugün yalnızca bir kısmı elimizde olan *Melanippê Sophê* [Bilge Melanippe] tragedyasında Melanippe'nin "zeki" bir tiradı. (krş. 1454a24) bkz. Euripides (Nauck edisyonu), 480-488. fragmanlar.

9 *İphigeneia* ilk başta kurban edilmemek için babasına yalvarırken sonra birdenbire ölüme razı olur. (Euripides, *İphigeneia Tauris'te*, 1211-1252, 1368-1401)

10 "Çözüm" kavramı için bkz. XVIII. Bölüm.

11 Burada Aristoteles'in kastettiği "makine", öyküdeki olay örgüsü sarp sardığında yazarın her şeyi çözmek ya da tatlıya bağlamak için "gökten zembille inmiş" gibi sahne üzerinden bir tanrıyı ya da insanı sahneye indirmek için kullandığı vinçtir. Bu düzeneğe "makinadan çıkan tanrı" anlamında Eski Yunanca *apo mêkhanês theos* ya da *theos ek mêkhanês*, Latince *deus ex machina* denmiştir. İşte *Medea*'nın son sahnesinde Tanrı Helios'un torunu olduğu için kendisi de tanrıça olan Medea, bu mekanik düzeneğe sahneye indirilir ve sonra kanatlı bir arabayla Korinthos'tan ayrılır. (*Medea*, 1317 ve devamı). *İlyada*'da ise (II, 109 ve devamı) Hellenler yurda dönmek üzere gemilere binerken Athena araya girip buna engel olur.

lıdır.<sup>12</sup> Tragedya bizden daha iyi insanların taklit edilmesi olduğuna göre, iyi portre ressamlarını taklit etmek gerekir. 10 Çünkü onlar da belli bir biçimi ve benzerliği resme yansıtırken, onları olduklarından daha güzel hale getirirler. Demek ki öfkeli, endişesiz ya da buna benzer karakterleri taklit ederken ozan da bunları saygın karakterler olarak yansıtmalıdır, Agathon ile Homeros'un <haşinlik timsali> Akhilleus'u yan- 15 sıttığı gibi. İşte bunları, bir de şiir sanatına zorunlu olarak eşlik eden duyumsamaları gözetmelidir,<sup>13</sup> çünkü bu konuda da sıkça hata yapılabilir. Ama yayımlanmış eserlerde bu konulardan yeterince söz edildi.<sup>14</sup>

---

12 Aristoteles 1460a30'da Oidipus'un Laios'un nasıl öldüğünü bilmemesini akıldışı bulacaktır.

13 Burada Aristoteles "duyumsamalar" derken karakterlerin kostüm ve ses tonunu kastediyor olabilir.

14 Buradaki "yayımlanmış eserler" [ekdedomenoi logoi] sözüyle Aristoteles'in okul içinde kullanılan ("ezoterik") metinlerinden farklı olarak, kamuya açık ("egzoterik") metinlerini, özellikle de *Peri poiêtôn* diyalogunu kastettiği düşünülmüştür. bkz. Tarán ve Gutas, 2012, s. 21.





## XVI

Tanımanın ne olduğu söylenmişti,<sup>1</sup> ama tanımanın da 20 türleri vardır. Birincisi, en az sanatsal olanı ve çaresizlikten dolayı en sık başvurulandır: işaretler aracılığıyla tanıma. Bu işaretlerin bazıları doğuştandır, örneğin “Topraktan doğanların taşıdığı mızrak”<sup>2</sup> ya da Karkinos’un *Thyestes*’indeki yıldızlar;<sup>3</sup> bazıları ise sonradan edinilmiştir, bunlardan da bazıları yara izleri gibi bedenseldir, bazıları da kolye ya 25 da *Tyro*’daki sepet gibi<sup>4</sup> bedenden ayrıdır. Bu işaretler iyi de kötü de kullanılabilir, örneğin sütninesinin Odysseus’u yara izinden tanıması domuz çobanlarının tanımasından farklıdır. Çünkü bir kişinin bir kişiyi inandırmak istemesiyle gerçekleşen tanımlar ve benzerleri daha az sanatsaldır; “Ayak Yıkama” sahnesindeki gibi baht dönüşü aracılığıyla 30

---

1 bkz. XI. Bölüm, 1452a29-32.

2 Thebai halkının ataları olan Topraksoyluların bedeninde mızrak şeklinde doğuştan bir iz olurmuş. Bu deyim üçlü *iambik* ölçüyle yazılmış olduğundan, bir alıntı olabilir.

3 Günümüze ulaşmamış bu oyunda Pelops soyundan gelenlerin omzunda bir yıldız işareti varmış. Atreus Thyestes’ten intikam almak için evine çağırıp ona çocuklarının etini yedirdiğinde Thyestes yediği etteki yıldız işaretinden çocuklarını tanımış.

4 Tyro, Poseidon’dan olan gayrimeşru ikiz oğullarını bir sepete koyarak terk etmişti ve daha sonra bu sepet sayesinde bulmuştu.

meydana gelen tanımlar daha iyidir.<sup>5</sup> İkincisi ozanın uydurduğu ve bu yüzden sanatsal olmayan tanımlardır. Örneğin *İphigeneia*'da Orestes'in tanınması. Kız mektup aracılığıyla tanınır, oysa Orestes'in söylediği şeyler öykünün ihtiyaç duyduğu şeyler değil de ozanın istediği şeylerdir.<sup>6</sup> Dolayısıyla bu tanıma az önce anlatılan hataya yakındır, çünkü [Orestes] üstünde birtakım işaretler de taşıyor olabildi. Sophokles'in *Tereus*'unda mekiğin sesi de böyledir.<sup>7</sup> Üçüncüsü hatırlama yoluyla gerçekleşen tanımadır, bu daha önce görülmüş bir şeyin <sup>[1455a]</sup> fark edilmesiyle olur örneğin Dikaiogenes'in *Kyprioi*'sinde [Kıbrıslılar] bir karakter resmi görünce ağlamaya başlar ya da Alkinoos'a anlatılan hikâyede karakter <Odysseus> *kithara* sesini duyunca anılar gözünün önüne gelir ve ağlar, bunun sonucunda da karakter tanınır.<sup>8</sup> Dördüncüsü çıkarıma [syllogismos] dayanan tanımadır, *Adak Sunucular*'da olduğu gibi: Bana benzeyen birisi gelmiş, Orestes'ten başka kimse bana benzemez, öyleyse Orestes gelmiş.<sup>9</sup> Sofist Polyidos'ta *İphigeneia*'nın tanınması da böyledir: Orestes ablası kurban edildiğine göre büyük olasılıkla

5 Aristoteles'e göre *Odysseia*, XXI, 205-225'te kim olduğuna domuz çobanlarını inandırmak için Odysseus'un yara izini kendi göstermesi, sanatsal olarak zayıf bir tanıma sahnesidir; oysa *Odysseia*, XIX, 386-502'de sütninesinin âdet olduğu üzere evlerine gelen konunun ayaklarını yıkarken tesadüfen yara izini görüp Odysseus'u tanınması daha iyi bir tanıma sahnesidir.

6 bkz. Euripides, *İphigeneia Tauris*'te, 727-830; krş. 1452b6.

7 Bugün elimizde olmayan bu tragedyada Prokne, kardeşi Philomele'yi özleyince kocası Tereus'tan onu getirmesini ister. Tereus yolda Philomene'ye âşık olur ve onu evlenmeye razı etmek için ablasının öldüğünü söyler. Çok geçmeden işin aslını öğrenen Philomene'nin olanları herkese anlatmasından korkan Tereus Philomene'nin dilini keser ve onu hapseder. Kapatıldığı yerde Philomene mekiğin başına geçer ve başına gelenleri dokuduğu kumaşa işler. Kumaşı kardeşine gönderince işin iç yüzü ortaya çıkar. Böylece dilsiz Philomene "mekiğin sesiyle" olanları anlatmış olur.

8 *Odysseia*, VIII, 521 ve devamı.

9 Aiskhlyos, *Adak Sunucular*, 164-212: Elektra, babası Agamemnon'un mezarına gittiğinde, birisinin mezarının başında anma töreni düzenlediğini ve kendi saçlarına çok benzeyen bir tutam saç bıraktığını görünce bu çıkarımı yapar.



kendisinin de kurban edileceğini çıkarsadığını söylemiştir. Theodektes'in *Tydeus*'unda da birisi oğlunu bulunca kendisinin öleceği çıkarımını yapar. Aynı şekilde *Phineidai*'daki 10 [Phineus Kızları] kadınlar da bir yeri görünce kismetlerinin böyle olduğunu çıkarsamışlardır; kismetleri orada ölmekmiş, çünkü orada terk edilmişler. İzleyicinin yanlış çıkarım [paralogismos] yapmasından oluşan bir tanıma da vardır, *Odysseus pseudangleos*'taki [Sahte Haberci Odysseus] gibi: Yayı Odysseus'un gerebilip başkasının geremeyeceğini ozan uydurmuştur ve bir varsayımdır; Odysseus eğer yayı görürse tanıyacağını söyler, oysa daha önce yayı görmemiştir; işte 15 Odysseus'un yay aracılığıyla böyle tanınmasını sağlamak yanlış bir çıkarımdır. En iyi tanıma, olayların kendisinden doğan, olası olaylardan hareketle sarsıntı yaratan tanımadır; Sophokles'in *Oidipus*'unda ve *İphigeneia*'da olduğu gibi; ne de olsa *İphigeneia*'nın mektup göndermek istemesi olasıdır.<sup>10</sup> Uydurulmuş işaretlere ve kolyelere başvurmayan 20 tek tanıma türü budur. Çıkarıma dayanan tanımlar ise ikinci sırada gelir.

10 Euripides, *İphigeneia Tauris*'te, 578 ve devamı.





## XVII

Öyküler kurulurken ve dil açısından işlerken ozan [olay-  
ları] olabildiğince gözünde canlandırmalıdır. Olayları sanki  
yanı başında oluyormuşçasına gören kişi neyin yakışacağı- 25  
nı en açık şekliyle keşfeder ve iç çelişkileri daha az gözden  
kaçırır. Karkinos'un beğenilmemesi de bunun bir gösterge-  
sidir: Amphiaraios tapınaktan çıkıyordu, izleyici bunu gör-  
memiş olsaydı fark edilmezdi, sahnede de izleyiciler bundan  
hoşlanmayınca oyun başarısız oldu.<sup>1</sup> Jestleri [skhêmata] de  
elden geldiği kadar işlemek gerekir. En inandırıcı ozanlar 30  
aynı doğadan yola çıkarak duygulara bürünenlerdir; içinde  
fırtınalar kopan biri karşısındakinde de bu fırtınaları ko-  
parır, öfkelenmiş olan biri öfkeyi en gerçek haliyle yansıtır.  
Bu nedenle şiir sanatı hezeyanlı insandan [manikos] ziya-  
de doğal olarak yetenekli insanın [euphyês] işidir;<sup>2</sup> çünkü  
yetenekli insanlar kolayca şekilden şekile girer, hezeyanlı  
insanlarsa kendinden geçmeye eğilimlidir [ekstatikos]. İster  
hazır bulduğu öykülerde, ister kendi kurguladığı öykülerde,<sup>3</sup>  
1455b1 ozan önce genel bir çerçeve çıkarmalı, ara öyküleri son- 1  
radan ekleyip öyküyü genişletmelidir. Genel çerçeve derken,  
örneğin *İphigeneia*'yı alalım. Bir genç kız kurban edilecektir,  
kız kendisini kurban edecek insanların elinden esrarengiz bir

1 bkz. Açıklamalar.

2 Bu pasajın elyazmalarındaki hali için bkz. Açıklamalar.

3 bkz. 1451b15-26.

- 5 şekilde kurtulup ortadan kaybolur, derken başka bir memlekette ortaya çıkar, orada yabancıların tanrıçaya kurban edilmesi gerektiği konusunda bir yasa vardır, kız tanrıçanın rahibesi olur; gel zaman git zaman rahibenin erkek kardeşinin yolu oraya düşer; <genel çerçevenin dışındaki> bir nedenden dolayı Tanrı'nın takdiri sonucu gitmiş olması öykünün dışında kalır; gelince Euripides'in ya da Polyidos'un anlattığı şekilde yakalanıp kurban edilecekken tanınır, büyük olasılıkla sadece ablasının değil, kendisinin de kurban edilmesi gerektiğini söyler, bu sayede kurtulur. Bunlardan sonra, karakterlerin adları belli olduktan sonra ara öykülere geçilmelidir. Böylece ara öyküler uygun olacak şekilde oluşturulacaktır, örneğin *Orestes*'te Orestes'in delirmesi ve bu yüzden yakalanması ve arınma sayesinde kurtulması. Dramalarda ara öyküler kısa tutulur, destansa ara öykülerle uzatılır. *Odyseia*'nın konusu uzun değildir: Bir adam yıllar boyunca memleketinden uzaklarda Poseidon tarafından yakından izlenir ve tek başına kalır, memleketinde karısının talipleri servetini iç eder, oğluna tuzaklar kurulur, adam güç bela memleketine döner, kim olduğunu birkaç kişiye ifşa eder, düşmanlarına saldırır, kendisi sağ kalır, düşmanlarını yok eder. İşte asıl öykü budur, geri kalanlarsa ara öykülerdir.<sup>4</sup>

---

4 Bu bölüm için bkz. Açıklamalar.



## XVIII

Her tragedyada bir düğüm, bir de çözüm vardır. Düğüm sıklıkla eserin dışında kalan olaylar ve içindeki bazı olay- 25 lardan oluşur, çözüm de geri kalanlardan. Düğüm derken [eylemin]<sup>1</sup> başından mutluluğa ya da mutsuzluğa geçişin başladığı noktaya kadar geçen bölümü, çözüm derken de bu geçişin başından eserin sonuna kadar olan bölümü kastediyorum. Buna göre Theodektes'in *Lynkeus*'unda düğüm, 30 önceden gerçekleşen olayları, çocuğun kaçırılmasını, ayrıca suçlanmalarını kapsar, çözüm ise cinayet suçlamasından oyunun sonuna kadarki bölümü kapsar. Dört tür tragedyada vardır <zira söylediğimiz öğeler de bu sayıdadır>: Karmaşık tragedyada, ki bütün olarak baht dönüşünden ve tanıma- dan oluşur;<sup>[14.56a]</sup> duygu odaklı tragedyada [pathêtikê],örneğin 1 *Aias*'lar ve *İksion*'lar;<sup>2</sup> karakter tragedyası [êthikê], örneğin *Phthiotides* [Phthialı Kadınlar] ve *Peleus*; dördüncüsü de görsellik, örneğin *Phorkides* [Phorkys'in Kızları],<sup>3</sup> *Prometheus* ve Hades'te geçenler. Aslında mümkün merteye bun-

---

1 Ya da "eserin".

2 Sophokles'in *Aias* tragedyası günümüze ulaşmıştır. Tragedyada Aias, Akhilleus'un silahları kendisine verilmediği için çok üzülmüş, aklını kaçırıp intihar etmişti. İksion hakkında elimizde hiçbir tragedyada yoktur. İksion evine davet ettiği kayınpederini sinsice öldürerek konukseverlik yasasını çiğnemiş ve Hera'ya sarkıntılık etmişti; bu yüzden alevler içindeki bir tekerleğe bağlanarak sonsuza kadar Hades'te işkence çekmeye mahkûm edilmişti.

3 Olympos tanrıları öncesinin deniz tanrılarından Phorkys ile Keto'nun üç kızı. Yaşlı doğmuşlardı ve çok çirkindiler. Konuyla ilgili Aiskhylos'un kayıp bir satirik draması vardı.

ların hepsine, hiç olmazsa çoğuna ve en önemlilerine sahip  
 5 olmaya çalışmak gerekir; yoksa günümüzdeki gibi ozanlara  
 dil uzatırlar; çünkü geçmişte ozanlar öğelerden birinde us-  
 talaşırlardı, [günümüzde ise] bütün bu ozanları tek tek siv-  
 rildikleri alanlarda bir ozanın tek başına aşması bekleniyor.  
 İki tragedyanın aynı olup olmadığını anlamının en adil yolu  
 öyküye bakmaktır, yani düğüm ve çözüm aynı mı diye bak-  
 10 mak. Birçok ozan iyi düğüm atar ama kötü çözer, oysa ikisi  
 arasında bir denge kurmak gerekir. Daha önce birçok kez  
 söylenen şeyi akılda tutmalı ve tragedyanın destana özgü bir  
 olay örgüsüyle kurulmaması gerektiği akıldan çıkarılmama-  
 lıdır –destana özgü olay örgüsü derken çoköykülü olmayı  
 kastediyorum–, örneğin *İlyada*'daki olayın bütününü ele  
 almaya kalkışılmamalıdır. Çünkü [destanda] eserin uzun-  
 luğu sayesinde bölümler de kendilerine yakışan uzunlukla-  
 15 ra erişebilirler, oysa böyle bir şey dramalarda birçok hayal  
 kırıklığına yol açar. Nitekim *Troya'nın Yağmalanması*'nda  
 Euripides'in [\*ya da] *Niobe*'de Aiskhylos'un yaptığıının  
 tersine,<sup>4</sup> öykünün bir kısmını değil de tümünü işleyenler ya  
 başarısızlığa uğrar<sup>5</sup> ya da yarışmalarda kötü sonuç elde eder.  
 Nitekim Agathon sırf bu nedenle başarısız olmuştur. Baht  
 20 dönüşlerinde ve basit olaylarda ozanlar hedeflerini şaşırtıcı  
 bir isabetle tuttururlar. Çünkü trajik olan ve insan sevgisi  
 uyandıran budur.<sup>6</sup> Sisyphos gibi aşağılık bir yanı [\*da]  
 olan bilge birisi yanılınca ya da adaletsiz olmasına rağmen  
 yiğit olan birisi alt edilince bu olur. Bu da olası bir şeydir,  
 25 Agathon'un dediği gibi: Birçok olayın olasılığa aykırı ger-  
 çekleşmesi olası bir şeydir.<sup>7</sup> Koro da oyuncuların biriymiş  
 gibi değerlendirilmeli, bütünün bir parçası olmalı ve Euri-  
 pides'teki gibi değil Sophokles'teki gibi eyleme katılmalıdır.

4 Euripides'in *Troyalı Kadınlar*'ı kastediliyor olsa gerek, Aiskhylos'a yapılan göndermenin anlamı belli değildir.

5 bkz. 1455a28.

6 bkz. 1452b38.

7 *Retorik*, II, 24, 1402a8.

Öbür ozanlarda koro şarkılarının öyküyle ilgisi başka bir tragedyayla ilgisinden fazla değildir. Bu nedenle ara şarkılar söylerler, bunu başlatan da Agathon'dur. Oysa ara şarkılar 30 söyletmekle başka yerden bir tirat ya da bir ara öykü bulup onu olduğu gibi sıkıştırmak arasında ne fark vardır ki?<sup>8</sup>

---

8 Bu bölüm için bkz. Açıklamalar.







## XIX

O halde öbür biçimler hakkında konuşuldu, geriye dil kullanımı ve düşünce hakkında konuşmak kaldı. Düşünceyle ilgili konular retorik hakkındaki çalışmalara kalsın; 35 çünkü bu daha çok o alana özgü bir araştırma konusudur.<sup>1</sup> Sözle yansıtılması gereken şeyler düşüncenin alanına girer. Bunların öğeleri kanıtlama, çürütme, duygular uyandırma (acıma, korku, öfke ve benzerleri), <sup>[1456b]</sup> ayrıca büyütme ve 1 küçültmedir. Acıklı, korkunç, büyük ya da olası olaylar yansıtmak gerektiği zaman, olaylarda bu biçimleri kullanmak gerektiği açık. Ancak şöyle bir fark var: Bazı olayları sözle 5 açıklamadan görünür kılmak gerekirken, bazı olayları bir konuşmacının söz kullanarak ve sözle birlikte yansıtması gerekir. Zaten bir şey, söz kullanılmadan görünmesi gerektiği şekilde görünür kılınabilseydi, konuşanın ne işlevi kalırdı? Dil kullanımıyla ilgili konularda ise incelemenin bir biçimi dil kullanımının şekilleridir, ki bunları bilmek oyun- 10 culuk sanatının ve bu temel sanata sahip olan kişinin işidir. Örneğin emir nedir? Dilek nedir? Anlatı, tehdit, soru, yanıt ve varsa buna benzer başka şeyler nelerdir? Ozanın bunları tanıyıp tanımaması üzerinden şiir sanatına ciddi bir değerlendirme getirilmez. [Homeros] “Söyle tanrıça, [Peleusoğlu 15 Akhilleus’un] öfkesini söyle,”<sup>2</sup> derken, Protagoras’ın onu

---

1 bkz. *Retorik*, II, 26, 1403a36.

2 *Ilyada*’nın açılış dizesi.

tanrıçadan bir şey dilediğini sanıyor ama aslında ona emir veriyor diye eleştirmesi kabul edilecek şey midir? Birine bir şey yapmasını ya da yapmamasını söylemek emretmek demekmiş. Sonuçta şiir sanatının değil, başka bir alanın konusu olduğu için, bunlar kenarda dursun.



## XX

Dil kullanımının öğeleri şunlardır: Harf, hece, bağlaç, 20  
ad, fiil, tanımlık, çekim ve söz [logos]. Harf bölünmez bir  
sestir; ancak bütün bölünmez sesler değil, sadece bileşik bir  
sesi oluşturan bölünmez sesler; çünkü hayvanların çıkardığı  
sesler de bölünmez seslerdir, ancak hiçbirinin harf olduğunu  
söylemem. Harfin çeşitleri sesli, yarı sesli<sup>1</sup> ve sessiz harftir. 25  
Sesli harf [ağzın içinde] temas olmaksızın işitilebilir ses çı-  
karan harftir; yarı sesli harf, temas aracılığıyla işitilebilir ses  
çıkaran harftir, (örneğin S ve R); sessiz harf ise, tek başı-  
na hiçbir sese sahip olmayıp ancak bir sese sahip harflerle  
bir araya gelince temasla işitilebilir bir ses çıkaran harftir, 30  
(örneğin G ve D). Bunlar ağzın aldığı şekillere, ağzın bölge-  
lerine, sertliğe ya da yumuşaklığa, uzun ya da kısa, ayrıca  
ince, kalın ya da orta olmalarına göre değişkenlik gösterir.  
Bunların her birinin incelenmesi ölçü bilimine düşer.<sup>2</sup> Hece,  
sessiz bir harfle sese sahip bir harften oluşan anlamsız bir 35  
sestir; zira GR, A olmadan da, GRA'daki gibi A ile birlikte  
de hece oluşturur. Ama bu farklılıkların incelenmesi de ölçü  
biliminin işidir. Bağlaç, birçok sestten tek bir anlamlı sesin  
doğal olarak oluşmasını ne engelleyen ne de sağlayan <ve 1  
başa da sona da ortaya da gelebilen> anlamsız bir sestir;<sup>1457a1</sup>

1 “Sürekli” ses diye de düşünülebilir.

2 bkz. Aristoteles, *Hayvanların Kısımları Üzerine*, II, 17, 660a8.

men, *êtoi* ve *de* gibileriyle cümleyi başlatmak uygun ol-  
 5 maz.<sup>3</sup> Ya da bir grup anlamlı sestem anlamlı tek bir sesi  
 doğal olarak üreten anlamsız bir sestir, [\*örneğin *amphi*,  
*peri* ve başkaları].<sup>4</sup> Tanımlık<sup>5</sup> ise bir sözün başını, sonu-  
 nu ya da ayırım yerini belirten anlamsız bir sestir <ya da  
 birçok sestem oluşan tek bir anlamlı sesi ne engelleyen ne  
 10 de sağlayan anlamsız bir sestir> ve başa da sona da ortaya  
 da doğal olarak konulur. Ad<sup>6</sup> kendi başına anlamlı olmayan  
 parçalardan oluşmuş, zaman belirtmeyen anlamlı bileşik bir  
 sestir; ikili adlardaki parçaları tek başlarına içerdikleri an-  
 lamıyla kullanmayız, örneğin *Theodôros*'taki *dôros* hiçbir  
 15 anlama gelmez.<sup>7</sup> Fiil, tıpkı adlar gibi, kendi başına bir an-  
 lam taşımayan parçalardan oluşmuş, ancak zaman belirten  
 bileşik ve anlamlı bir sestir; örneğin “insan” ya da “beyaz”  
 ne zaman olduğunu belirtmez, oysa “yürüyor” şimdiki za-  
 man, “yürüdü” ise geçmiş zaman anlamını içerir. Çekim, ad  
 20 ya da fiillerde bir şeyin *neyin* olduğunu, *neye* olduğunu, tek  
 mi çok mu olduğunu (örneğin “insan” ya da “insanlar”),  
 ayrıca oyunculukla ilgili noktaları (örneğin soruyu ve emri)  
 belirtir. “Yürüdü mü?” ya da “Yürü!” bu biçimlere denk  
 düşen fiil çekimleridir. Söz [logos] bazı parçası kendi başına  
 25 da anlam taşıyan anlamlı bileşik bir sestir (çünkü her söz, fiil  
 ve adlardan oluşmaz; “insan” tanımındaki gibi fiilsiz bir söz

3 *Men* “bir yandan”, “aslında”; *êtoi* “yani”, “doğrusu”; *de* “öbür yandan”, “üstelik”, “ise”, “ama” anlamlarına gelir. bkz. *Retorik*, III, 4, 1407a20 ve devamı. *Men* ve *de* sözcükleriyle cümle başlamaz.

4 *Amphi* “her iki taraftan”, “etrafında”; *peri*: “etrafında”, “hakkında”. Bunlar önceki sözcükler gibi tek başına anlamsız sözcüklerdir, ama öncekilerden farklı olarak bunlarla cümle başlatılabilir ve anlamlı bir sese yeni bir anlam katarlar. Nitekim bunlar Türkçe “amfiteyatros” ve “periskop” sözcüklerindeki gibi örnek olarak da kullanılırlar.

5 *Arthron*: Harfitarif, tanımlık, artikel.

6 *Onoma* hem “ad” hem XXII. Bölüm’de görüleceği gibi “sözcük” demektir.

7 *Theos* “tanrı” ve *dôron* “armağan, ihsan” demektir, ancak Aristoteles’e göre Theodoros gibi bir birleşik sözcük bu iki sözcükten oluşmuş olsa bile artık “tanrı” ve “armağan” anlamlarını içermez. Aristoteles, *Yorum Üzeri-*  
*ne*, 2, 16a21-22 buna koşut bir pasajdır.

de olabilir,<sup>8</sup> yine de bir parçası hep bir anlam taşıyacaktır),  
örneğin “Kleon yürüyor,” sözünde “Kleon” [kendi başına  
da anlam taşır]. Bir söz iki bakımdan birdir: Ya tek bir şey  
anlamına gelmesi bakımından ya da birçok şeyi bağlama-  
sı bakımından; örneğin *İlyada* bağlama bakımından birdir, 30  
“insan” tanımını ise tek bir şey anlamına gelmesi bakımından  
öyledir.<sup>9</sup>

---

8 krş. Platon, *Sofist*, 262C’yle ve *Yorum Üzerine*, 2, 16b26-29.

9 Bu bölüm için bkz. Açıklamalar.





## XXI

Adın türleri yalın ad, yani anlamlı parçalardan oluşmayan ad, örneğin *gê*,<sup>1</sup> bir de ikili addır; ikili adlar biri anlamlı öbürü anlamsız ya da her ikisi anlamlı parçalardan oluşur, (ancak ad oluştuktan sonra parçalar artık anlamlı ya da anlamsız değildir). Üç, dört ya da daha çok parçadan oluşan adlar da olabilir; Marsilyalıların adlarının<sup>2</sup> birçoğu böyledir, örneğin *Hermokaikoksanthos*<sup>3</sup> \* \* \*. [14.571] Her ad ya yaygın bir addır, 1 ya yerel bir addır<sup>4</sup> ya bir metafordur, ya bir süslemedir, ya uydurulmuş bir addır, ya uzatılmış bir addır, ya kısaltılmış bir addır ya da değiştirilmiş bir addır. Yaygın ad derken herkesin kullandığı adları, yerel ad derken de başka bir grup insanın kullandığı adları kastediyorum. Bir ad tabii ki hem yerel hem yaygın bir ad olabilir ama aynı kişiler için değil; zira *sigynon*<sup>5</sup> 5 Kıbrıslılar için yaygın bir addır, bizim içinse yerel bir addır. Metafor bir adın yabancı bir şeye aktarılması demektir; aktarım ya cinsten türe, ya türden cinse, ya türden türe doğru

1 Yer, toprak.

2 Diels Arapça çeviriden hareketle burayı “Marsilyalıların adlarının [tôn massaliôtôn]” diye okumuş; elyazmasında ancak *tôn mesaliôtôn* olabileceğini söyleyen Gutas’ın desteğiyle Tarán bu sözcüğü sadece bir kez geçmesine rağmen “büyütülmüş adların” [tôn megaleiôtôn] diye okuyor ve burada Aristoteles’in Marsilyalılarından söz etmesini yadırgıyor. bkz. Bir sonraki dipnot.

3 Marsilyalıların anavatanı Phokaia (Foça) yakınlarındaki üç nehrin adlarının birleşimi: Hermos (Gediz), Kaikos (Bakırçay) ve Ksanthos (Kırık Çayı).

4 “Yerel ad” ve “yerel sözcük” olarak karşılayacağımız *glôtta* “dil” kadar “lehçe” ve “nadir sözcük” anlamına da gelir.

5 Mızrak.

ya da orantı [analogon] yoluyla yapılabilir.<sup>6</sup> Cinsten türe aktarımın örneği “Gemim orada durdu”;<sup>7</sup> çünkü demir atmak bir durma türüdür. Türden cinse aktarıma örnek “Odysseus binbir iyilik yaptı”;<sup>8</sup> çünkü binbir çoktur ve burada çok yerine kullanılmıştır. Türden türe aktarımın örneği “Canını tunçla söktü” ve “Uzun uçlu tunçla koparttı”;<sup>9</sup> çünkü ilkinde kopararak almak anlamında sökmek, ikincide sökerek almak anlamında kopartmak kullanılmıştır ve her ikisi de almanın birer türüdür. Orantı derken, [dört öğeden] ikincisi birinciye göre nasılsa, dördüncünün de üçüncüye göre öyle olduğu durumu kastediyorum; [ozan] ikinci yerine dördüncüyü ya da dördüncü yerine ikinciye söyleyecektir. Bazen de değiştirilecek sözcükle ilişkili bir öğe eklerler. Yani örneğin kupa Dionysos için neyse, kalkan da Ares için odur; bu durumda [ozan] kupa yerine “Dionysos’un kalkanı”, kalkan yerine de “Ares’in kupası” diyecektir. Ya da yaşlılık ömre göre neyse, akşam da güne göre odur; bu durumda Empedokles gibi akşam için “günün yaşlılığı” ve yaşlılık için de “ömrün akşamı” ya da “ömrün günbatımı” diyecektir. Bazı durumlarda orantıdaki öğelerden birinin adı yoktur ama bu durum orantıyı kurmaya engel olmayacaktır. Örneğin tohum saçmak için ekim denir, güneş ışığının saçılması içinse bir sözcük yoktur; tohum için ekim neyse güneş için de bu odur; bu nedenle de “tanrıdan gelen ışınları ekerek” denir. Böyle metaforlar başka şekilde de kullanılabilir; bir nesneye yabancı bir nesnenin adı verilirken yabancı nesne kendine özgü bir özelliğinden yoksun bırakılır; örneğin [ozan] kalkan yerine kupa diyecekse “Ares’in kupası” demez de “şarapsız kupa” der. \*\*\*<sup>10</sup> Uydurulmuş ad, bütün olarak daha

6 *Retorik*, 1410b12-13.

7 *Odyseia*, I, 185 ve XXIV, 308.

8 *Ilyada*, II, 272.

9 Empedokles’in 138. ve 143. fragmanlarından.

10 Elimize ulaşmayan bu kısımda Aristoteles süslemeden söz etmiş olabilir; bkz. 1457b2 ve *Retorik*, 1408a14.



önce hiç kimsenin kullanmayıp ozanın koyduğu bir addır; zira bazı adlar böyle gibi görünüyor; örneğin boynuzlar için *ernygaz* ya da rahip için *arêtêr*.<sup>11</sup> <sup>[14.58a]</sup> Uzatılmış ya da kısaltılmış ad, birincide bir sesli harfi alışılmış olandan daha çok uzatılmış ya da araya bir hece eklenmiş, ikincideyse alışılmış olandan bir şeyler çıkartılmış addır; uzatılmışa örnek *poleôs*'u<sup>12</sup> *polêos* diye, *Pêleidou*'yu<sup>13</sup> *Pêlêiadeô* diye uzatmak; ikincisine örnek *kri*, *dô* ve "*mia ginetai amphoterôn ops*".<sup>14</sup> Değiştirilmiş ad, bir kısmı olduğu gibi bırakılıp öbür kısmı uydurulan addır, örneğin *deksion* [sağ] yerine *deksite-ron kata mazon* [sağ el tarafındaki göğsünün altında].<sup>15</sup>

Bu adların bazıları eril, bazıları dişil, bazıları da ikisinin arasındır;<sup>16</sup> eril adlar *N*, *R*, *S* ile, bir de *S*'yi içerenlerle [yani *PS* ve *KS* ile] biter; dişil adlar hep uzun olan seslilerle, örneğin *Ê* ve *Ô* ile, ve uzatılabilen seslilerden<sup>17</sup> ise *A* ile biter. Dolayısıyla eril ve dişil adların sonuna gelenler sayıca eşittir, çünkü *PS* ve *KS* bileşiktir. Hiçbir ad sessizle ya da kısa sesliyle bitmez. Ama *Î* ile biten yalnızca üç ad vardır: *meli*, *kommi* ve *peperi*.<sup>18</sup> Son harfi *U* olan beş ad vardır. <sup>\*\*\*</sup><sup>19</sup> İkisinin arası olan adlar bunlarla, [*\*A* ile], *N* ile, [*\*R* ile] ve *S* ile biter.<sup>20</sup>

11 *Arêtêr* Homeros'un *Ilyada*'sında iki kez geçer (I, 11; V, 78); *ernygaz* ise elimizdeki hiçbir metinde geçmiyor.

12 "Şehrin".

13 "Peleosoğlu'nun".

14 *Kri* "arpa" anlamındaki *krithê*'nin, *dô* "ev" anlamında *dôma*'nın destanlarda kullanılan kısaltılmış halidir. "İkisinden tek bir bakış meydana gelir," anlamındaki cümle Strabon'un aktardığı bir Empedokles cümlesidir (88. fragman) ve "bakış, görüş" anlamındaki *opsis* sözcüğünü *ops* diye kısaltır.

15 *Ilyada*, V, 393.

16 Bu sonuncusu, sonradan Yunancada *oudeteron*, Latince *neutrum* diye adlandırılacak olan "nötr" adlardır.

17 Yani *A*, *Î* ve *U* seslilerinden.

18 Bal, zambak, biber.

19 Σ elyazmasında burada dört örnek var: *doru* [kök, ağaç], *pôu* [sürü], *napu* [hardal] ve *gonu* [diz].

20 Arapça çeviri bu cümleden sonra şöyle diyor: "Örneğin *arthron* [tanımlık] sözcüğü *N* ile, *pathos* [duygusu] sözcüğü *S* ile biter."





## XXII

Dil kullanımında [leksis] erdem, açık olmak ve yavanlığa düşmemektir. En açık dil, yaygın sözcüklerden [onoma] oluşur ama o zaman da yavan olur. Kleophon ve Sthenelos'un 20 şiiri buna örnektir.<sup>1</sup> Beylik laflardan uzak ve ağırbaşlı bir dil, bir yabancılık taşıyan [ksenikon] sözcüklerin kullanılmasıyla olur; yabancılık taşıyan sözcük derken, yerel sözcüğü, metaforu, uzatmayı ve yaygın kalıpların dışına çıkan her şeyi kastediyorum. Ama birisi [şiirinde] tüm sözcükleri böyle yaparsa, ortaya ya bir bilmece ya da bir garabet [barbarismos]<sup>2</sup> 25 çıkacaktır; metaforlardan bilmece çıkar, yerel sözcüklerden se garabet. Çünkü bilmecenin biçimi [idea], gerçek şeylerden söz ederken olanaksız şeyleri bir araya getirmektir; bu da öbür sözcüklerin değil, metaforların bir arada kullanılmasıyla yapılabilir, örneğin “Bir adam gördüm, ateşle tuncu başka bir adamın üstüne yapıştırıyordu,” ve benzerleri.<sup>3</sup> 30 Garabet ise yerel sözcüklerin kullanılmasından gelir. Dolayısıyla bir şekilde bunların kıvamını tutturmak gerekiyor. Çünkü yerel sözcükler, metaforlar, süslemeler ve sözü edilen diğer

---

1 Kleophon için bkz. 1448a12. Sthenelos ise geç 5. yy. tragedya yazarıdır.

2 Hoşa gitmeyen, yadırgatıcı, aykırı, yabancı dillerden ya da yerel ağızlardan sözcüklerle dolu, anlaşılmasız dil kullanımı.

3 Tedavi için tunç kaplarla yapılan “vücuda şişe çekme” işlemiyle ilgili Kleobouline'nin bir bilmecesi. bkz. *Retorik*, III, 2, 1405a37 ve devamı.

biçimler dili beylik laflardan ve yavanlıktan kurtaracaktır, yaygın sözcükler de açıklığı sağlayacaktır. Dilin hem açık  
 1 hem de beylik laflardan uzak olmasında,<sup>1458b</sup> sözcüklerin  
 uzatılmasının, kısaltılmasının ve değiştirilmesinin katkısı hiç  
 az değildir. Bunlar, yaygın kullanımdan farklılıkları sayesinde  
 5 alışılmışın dışında ve beylik laflardan uzak bir etki yara-  
 tacak, alışılmış olanla ortaklıkları sayesinde de açık olacak-  
 lardır. Dolayısıyla Eukleides gibi bu dile kusur bulanların ve  
 ozanla alay edenlerin,<sup>4</sup> sözcükleri dilediği kadar uzatabildi-  
 ği sürece şiir yazmanın kolay olacağı gerekçesine dayanan  
 suçlamaları haksızdır, Eukleides aynı dil kullanımıyla bir  
 10 parodi yazmıştı: “Epikhares’i gördüm, Marathon’a gidi-  
 yordu” ve “En azından onun düğün çiçeğini sevmeyen”.<sup>5</sup>  
 Dolayısıyla bu tarzı göstere göstere kullanmak gülünçtür.  
 Bütün öğelerin ortak yanı ölçüdür;<sup>6</sup> çünkü metaforları, ye-  
 rel sözcükleri ve öbür biçimleri olur olmaz yerde kullanmak  
 15 bile bile gülünç duruma düşmekle aynı kapıya çıkar. Ölçülü  
 sözcükler destanlara eklenerek uygun kullanımın nasıl bir  
 fark yarattığı gözlemlensin. [Ozan] yerel sözcüklerin, meta-  
 forların ve başka biçimlerin yerine yaygın sözcükler koyarsa  
 20 söylediklerimizin doğru olduğunu görür. Örneğin Aiskhylos  
 ve Euripides *iambik* ölçüyle aynı dizeyi yazmışlardır, ancak  
 Euripides alışıldık yaygın tek bir sözcüğün yerine yerel söz-  
 cük kullanmıştır ve birinin dizesi güzel görünürken diğeri-  
 ninki yavan kalır: Aiskhylos *Philoktetes*’te “Ayağımın etini  
 yiyen yara” yazmıştır,<sup>7</sup> Euripides ise “yiyen” yerine “ziyafet  
 çeken” demiştir.<sup>8</sup> Aynı şekilde “Oysa şu ufak tefek, şu cılız,

4 Eski Yunancada sıklıkla olduğu gibi “ozan” demek Homeros demektir.

5 İlk dizede Eukleides alelade bir cümlemin iki sesli harfini uzatarak zorla rumturaklı destan ölçüsüne uyduruyor. İkinci dizede nasıl bir uzatma gerektiği belli değil. bkz. Açıklamalar.

6 Ya da “ölçülülüktür”.

7 253. fragman.

8 Nauck edisyonunda 792. fragman.

pis herif geldi” dizesi<sup>9</sup> yaygın sözcüklerle söylenirse “Oysa 25  
 şu kısa boylu, güçsüz, biçimsiz adam geldi” halini alır. “Şe-  
 kilsiz bir iskemle koydurmuştu, ufak bir de masa,”<sup>10</sup> dize-  
 si de “Kötü bir iskemle ve küçük bir masa koydurmuştu,”  
 olur; ayrıca “Sahiller kükrüyordu,”<sup>11</sup> dizesi “Sahiller bağı- 30  
 rıyordu,” olur. Aripgrades de kimsenin konuşma dilinde  
 kullanmadığı sözler kullanıyorlar diye tragedya ozanlarıyla  
 alay eder; örneğin “evlerden öteye” [apo dômatôn] yerine  
 “öteye evlerden” [dômatôn apo] diyorlar, “senin zatından”  
 [sethen] ve “ben o şahsa” [egô de nin] diyorlar, “Akhilleus 1  
 hakkında” (peri Akhilleôs) yerine “hakkında Akhilleus’un”  
 [Akhilleôs peri] ve <sup>[1459a]</sup> buna benzer sözler kullanıyorlar di-  
 ye.<sup>12</sup> Oysa böyle söyleyişler yaygın olmadığı için dili beylik  
 tarzdan kurtarır; o ise bundan habersizdi. İkili sözcükler ve  
 yerel sözcükler de dahil olmak üzere, bu söylenenlerin yerli  
 yerinde kullanılması büyük önem taşır ama en önemlisi me- 5  
 taforik söyleyişi kullanmaktır. Çünkü başkasından alınama-  
 yacak tek şey budur ve doğal yeteneğin göstergesidir. Zira  
 iyi metafor yapmak, benzerliği göz önünde bulundurmak  
 demektir.<sup>13</sup> İkili sözcükler en çok *dithyrambos*’lara, yerel  
 sözcükler kahramanlık şiirlerine, metaforlar da *iambik* ölçü 10  
 kullanan şiirlere uyar.<sup>14</sup> Sözüünü ettiklerimizin hepsi kahra-  
 manlık şiirlerinde işe yarar, ancak *iambik* ölçü kullanan şi-

9 *Odyseia*, IX, 515. Bu pasajda Odysseus, Tepegöz Polyphemos’un tek gözünü kör edince, Polyphemos yıllar önce bir kahinin ona böyle bir şey olacağını söylediğini hatırlar. Ancak gözünü çıkaracak olanın uzun boylu, güçlü ve yakışıklı biri olacağını beklerken karşısında kısa boylu, sıradan ve zayıf birini bulur.

10 *Odyseia*, XX, 259.

11 *İlyada*, XVII, 265.

12 Aripgrades, Aristophanes’in *Hippeis* [Atlılar] 1280 ve devamında birçok kez söz ettiği komedya ozanı olabilir. Buradaki örnekler şiir dilinde kullanılan biçimlerdir.

13 bkz. *Retorik*, III, 2, 1405a8-10; III, 11, 1412a11-15; Aristoteles, *Topikler*, VI, 2, 140a8-11.

14 bkz. 1447b11.

irler konuşma biçimini özellikle taklit ettiği için<sup>15</sup> onlar da yalnızca bir insanın konuşmalarda kullanacağı sözcükler uygun düşer, yani yaygın sözcükler, metaforlar ve süslemeler. Tragedya hakkında ve eylem aracılığıyla yapılan taklit hakkında yeterince konuşmuş olduk.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> bkz. 1449a23-28.

<sup>16</sup> Bu bölüm için bkz. Açıklamalar.



## XXIII

Anlatı aracılığıyla yapılan ölçülü taklide gelince, şurası açıktır ki öyküler tragedyalardaki gibi bir dramatik yapıya sahip olmalıdır, yani bütünlüklü, tamamlanmış, başı, orta- 20 sı ve sonu olan tek bir eylemi ele almalıdır ki bütünlüklü bir canlı gibi kendine özgü olan hazzı uyandırsın; bunların yapısı tarih eserlerinininki gibi olmamalıdır, çünkü tarih eserlerinde zorunlu olarak tek bir eylem anlatılmaz, bir ya da birden çok kişinin başından geçen, birbirleriyle rastlantısal olarak ilişkili olaylardan oluşan bir dönem anlatılır. 25 Örneğin Salamis'teki deniz savaşı ile Sicilya'daki Kartacalıların savaşı aynı zamanlarda olmuştur<sup>1</sup> ama bunlar aynı sona doğru ilerlemezler; birbirini izleyen dönemlerde arka arkaya gerçekleşen olaylardan bazen tek bir sonuç çıkmaz. Ancak birçok ozanın yaptığı buna yakın bir şeydir.<sup>2</sup> Daha 30 önce de söylediğimiz gibi<sup>3</sup> Homeros öbür ozanlarla karşılaştırıldığı zaman bu açıdan da “tanrısözlü”<sup>4</sup> bir ozan gibi görünür, çünkü savaşın başı sonu olmasına rağmen savaşın bütününe anlatmaya kalkışmamıştır; öyle yapsaydı öykü bir bakışla kolayca kavranamayacak kadar uzardı; ancak öykünün uzunluğundan kıssaydı bu sefer de olayların çeşitliliğinden dolayı karman çorman olurdu. Homeros ne yaptı, 35

1 Herodotos, VII, 166'a göre 480 yılında aynı günde gerçekleşmişlerdir.

2 bkz. Pindaros, *Pythia Zafer Şarkıları*, I, 71-80.

3 bkz. 1451a22-30.

4 Aristoteles, Homeros'u Homeros'un sık kullandığı bir sıfatla nitelendiriyor.

- savaşın tek bir bölümünü ele aldı, öbür bölümler için “Gemiler Kataloğu”<sup>5</sup> gibi ara öyküler kullandı ve bunlarla şiirini
- 1 <iki kat> çeşitlendirdi. <sup>[14.59b]</sup> Öbür ozanlar tek bir kişiyi, tek bir dönemi ya da çokparçalı tek bir eylemi ele alır; örneğin *Kypria*’nın ve *Mikra İlias*’ın [Küçük İlyada] ozanları. Bu yüzden *İlyada* ya da *Odyseia*’dan sadece birer ya da ikişer
- 5 tragedya çıkarken, *Kypria*’dan ve *Mikra İlias*’tan pek çok tragedya çıkar.<sup>6</sup>

---

5 *İlyada*, II, 484-570.

6 A ve B elyazmalarında bu cümlemin sonu şöyledir: “... *Kypria*’dan birçok, *Mikra İlias*’tan ise sekizden fazla tragedya çıkar; örneğin *Silahlarm Seçilmesi*, *Philoktetes*, *Neoptolemos*, *Eurypylos*, *Dilencilik*, *Lakedaimonlular*, *Troya’nın Yağmalanması*, *Yurda Dönüş*, *Sinon* ve *Troyalı Kadınlar*. Troya Savaşı’nın öncesini anlatan *Kypria*’yı Kıbrıslı Stasinos’un ya da Hegesias’ın, savaşın sonuçlarını anlatan *Mikra İlias*’ı Midillili Leskhes’in yazdığı düşünülüyor.



## XXIV

Kaldı ki destanın türleri de tragedyayla aynı olmalıdır: Basit destan, karmaşık destan, karakter destanı ve duygu odaklı destan.<sup>1</sup> Şarkı ve görsel öge dışında tragedyayla aynı 10 ögelerden oluşur, çünkü destan da baht dönüşlerine, tanımlara ve duygusal ögelere ihtiyaç duyar; ayrıca düşünce ve dil kullanımı açısından da güzel olmalıdır. Tüm bunları ilk kez ve yeteri kadar kullanan ozan Homeros'tur. Kurduğu eserlerden *İlyada* basit ve duygu odaklı bir destandır, *Odysseia* ise [baştan sona bir tanınma olduğu için] karmaşık 15 bir destandır ve karakter destanıdır. Bunların yanısıra dil kullanımı ve düşünce bakımından da üstünlük sağlamıştır.

Ancak destanın olay örgüsünün uzunluğu ve ölçüsü farklılık gösterir. Uzunluk sınırlaması konusunda, daha önce söylenen sınır yeterlidir.<sup>2</sup> Eserin başı ve sonu tek bakışta kavranabilmelidir. Bunun için de, destanın olay örgüsü 20 eski şiirlerden daha kısa olmalı ve dize sayısı tek seferde dinlenebilen tragedyalarınkini tutmalıdır.<sup>3</sup> Destanın kendine özgü bir özelliği çok uzatılabilmesidir, çünkü tragedyada ey-

1 krş. 1455b32-1456a3.

2 bkz. 1450b34 ve devamı, ayrıca 1459a32-34.

3 Bir tragedyanın yaklaşık 1300-1500 dizeden oluştuğu kabul edilirse, tek oturumda dinlenen üç tragedyadan oluşmuş bir tragedya dizisi 4000-5000 aralığında olacaktır. Bu durumda Aristoteles, 15000'i aşkın dizeden oluşan *İlyada*'yı ve 12000'i aşkın dizeden oluşan *Odysseia*'yı epey uzun buluyor olsa gerek. Rodoslu Apollonios'un 3. yüzyılda yazdığı *Argonautika* 6000 dizeden kısaydı.

- 25 lemin birden fazla kısmı eşzamanlı taklit edilemez, sahnede  
oyuncuların oynadığı kısım sınırlıdır, oysa destan anlatı  
olduğu için eylemin aynı anda gerçekleşen birçok kısmının  
anlatılmasını kaldırır ve bunlar uygun şekilde bağlandığında  
30 şiirin hacmi artar. Yani destan görkemliliğe, dinleyicilerde  
bir değişiklik yaratmaya ve farklı farklı ara öyküleri ekleme-  
ye elverişlidir; halbuki tragedyalarda öykü tek olduğu için  
bu tekdüzelik izleyiciye bıkkınlık verip eserleri başarısızlığa  
sürükler.<sup>4</sup> Kahramanlık ölçüsünün uygun olduğu tecrübeyle  
sabittir.<sup>5</sup> Eğer birisi anlatı yoluyla taklidi başka bir ya da  
birkaç ölçüyle yapmaya kalksaydı yakışsız kaçardı; çünkü  
35 kahramanlık ölçüsü en oturaklı ve en heybetli ölçüdür (yerel  
sözcükler ve metaforlar için bu yüzden en elverişli ölçüdür;<sup>6</sup>  
anlatı yoluyla taklidin öbürleri arasında öne çıktığı taraf  
1 budur); *iambik* ölçü ve dördü ölçü ise oynaktır, biri dansa  
öbürü eylemlerde bulunmaya uygundur.<sup>7</sup> [1460a] Bu konuda  
yapılabilecek en yersiz davranış Khairemon gibi ölçüleri ka-  
rıştırmaktır.<sup>8</sup> Nitekim kimse uzun olay örgülerinde kahra-  
manlık ölçüsünden başka ölçü kullanmamıştır; daha önce  
de söylediğimiz gibi uygun ölçüyü seçmeyi ozanlara bizzat  
5 doğa öğretir.<sup>9</sup> Homeros övülmeye değer birçok özelliğinin  
yanısıra, bir ozanın ne yapması gerektiğinden habersiz ol-  
mayan tek ozan olmasıyla da övgüye layıktır. Çünkü ozan  
kendi ağzından olabildiğince az konuşmalıdır, yoksa artık  
taklit eden biri olmaktan çıkar. Başka ozanlarsa baştan sona  
10 sahnede kalır ve nadir durumlarda az şeyi taklit ederken,  
[Homeros] kısa bir girişten sonra bir erkeği, kadını ya da  
başka bir karakteri hemen içeri sokar: bunlardan hiçbiri ka-  
rakter yoksunu değildir, her birinin bir karakteri vardır. Tra-

---

4 bkz. 14.55a28.

5 bkz. 1448b34 ve 1449a27.

6 bkz. 1459a9-11.

7 bkz. 1449a21-27.

8 bkz. 1447b21-22.

9 bkz. 1449a15 ve 1449a24.

gedyada şaşırtıcılık öğesinin yaratılması gerekir; destanda ise akıldışı olana daha çok yer verilebilir, orada şaşırtıcılık öğesini gerçekleştirmenin en iyi yolu budur, çünkü eylemi yapan kişi göz önünde değildir. Ne de olsa Hektor'un kovalandığı bölüm sahneye konulsa komik görünür: Bir yanda 15  
 da birileri kovalamadan öylece dikilir, öbür yanda da birisi “hayır” dercesine kafasını sallar,<sup>10</sup> oysa destanda kimse bunun farkına bile varmaz. Şaşırtıcı olan hoş a gider; bir şey anlatırken dinleyenlere haz versin diye eklemeler yapanlardan da belli. Homeros öbür ozanlara her şeyden önce nasıl yalan söylemeleri gerektiğini öğretmiştir. Bunun yolu yanlış çıkarım yaptırmaktır:<sup>11</sup> İnsanlar bir şey bir şeyden sonra geliyor 20  
 diye ya da ondan sonra gerçekleşiyor diye, ikincinin olmasına bakarak birincinin de olduğunu ya da gerçekleştiğini sanır. Oysa bu yanlıştır. Dolayısıyla birincisinin yanlış olduğu bir durumda, doğru olsaydı zorunlu olarak olacak ya da gerçekleşecek ikinci bir şey eklemek gerekir. Çünkü aklımız 25  
 ikincinin gerçek olduğunu biliyor diye yanlış çıkarım yaparak birincinin de gerçekleştiğini düşünür. Bunun bir örneği “Ayak Yıkama” bölümünde vardır.<sup>12</sup> İnandırıcı olmayan olanaklı şeylerdense, olası olan olanaksız şeyler tercih edilmelidir. Sözler akıldışı kısımlardan oluşturulmamalı, hatta mümkün merteye akıldışı hiçbir şey içermemelidir; bundan kaçınılamıyorsa o zaman akıldışı kısımlar, (Oidipus'un 30  
 Laios'un nasıl öldüğünü bilmemesindeki gibi) anlatılan öy-

10 bkz. *İlyada*, XXII, 131 ve devamı, özellikle 199-207. Bu bölümde Akhilleus Hektor'u kovalarken, Hektor'u öldürme şansını başkalarıyla paylaşmak istemediği için arkadaşlarına ondan uzak durmalarını işaret eder.

11 bkz. 1455a13.

12 bkz. 1454b30 ve *Odyseia*, XIX, 164-220. Odysseus 20 yılın ardından İthake'ye döndüğünde karısı Penelope'nin karşısına Giritli bir dilenci olarak çıkar, ona kocasını tanıdığını ve evinde konuk ettiğini söyler; Penelope ona inanmaz ve ondan kocasının elbiselerini tarif etmesini ister; Odysseus tarif edince bundan Penelope yanlış bir çıkarım yapar ve karşısındaki adamın kocasını konuk etmiş Giritli bir dilenci olduğu sonucunu çıkarır.

künün dışında kalmalıdır,<sup>13</sup> (*Elektra*'da habercilerin Pythia Oyunları hakkında haber getirmesi ve *Mysoi*'da [Mysialılar] bir adamın Tegea'dan Mysia'ya kadar konuşmadan gitmesi gibi) dramadan çıkarılmalıdır.<sup>14</sup> Bu kısımlar olmadan öykünün berbat olacağını söylemek komiktir, çünkü daha en başta böyle bir olay örgüsü kurmamak gerekir, ancak  
 35 ozan böyle bir kısmı öyküye koymuşsa ve daha akla yatkın bir başka yol görünüyorsa bu yersiz olur. *Odyseia*'da bile  
 1 karaya ayak bastıkları bölümde geçen akıldışı olayları kötü bir ozan anlatsaydı, bu olaylar göze batar ve katlanılır olmaktan çıkardı.<sup>15</sup> [1460b] Ama ozan [yani Homeros] başka iyi öğelerle bu yersiz durumu gizlemiş ve hoşla gidecek şekilde yedirmesini bilmiştir. Karaktere ve düşünceye odaklanmayan  
 5 eylemsiz bölümlerde dil kullanımının üstüne düşülme- lidir; yoksa dil kullanımı fazla parlak olursa karakterleri ve düşünceleri gölgede bırakır.

13 bkz. Sophokles, *Kral Oidipus*, 112-113; ayrıca 14.54b6-8.

14 Sophokles, *Elektra*, 103 ve devamında yaşlı lalası Orestes'in Pythia Oyunları'nda öldüğünü söyler. Bu açık bir anakronizmdir. Pythia Oyunları, Orestes'in zamanından çok sonra, 6. yüzyılda başlamıştı. *Mysoi*'da ise Telephos Mora'dan ta Bergama civarına kadar konuşmadan yürür.

15 *Odyseia*, XIII, 113-120: İthake'ye gelen Phaiaklı gemiciler, uyumakta olan Odysseus'u kumsala bırakıp giderler. Evinden 20 yıl uzakta kalan Odysseus'un tam yurduna varmak üzereyken böyle derin bir uykuya dalması pek inandırıcı değildir.



## XXV

Sorunlara ve çözümlerine gelince, bunların türlerinin kaç tane ve neler olduğunu açıklığa kavuşturmak için şöyle bir inceleme yapılabilir. Ozan, tıpkı bir ressam ya da tasvir üreten başka bir sanatçı gibi bir taklitçi olduğuna göre, zorunlu olarak hep şu üç şeyden birini taklit eder: Geçmişte ya da şimdi *olanları* taklit eder, *anlatılanları ve kanıları* taklit eder ya da *olması gerekenleri* taklit eder. Bunları da yerel sözcükler, metaforlar ve dilin değişik özellikleriyle ifade eder. Ne de olsa ozanlara bunları yapma izni veririz. Öte yandan politika ya da başka bir sanat ile şiir sanatı arasında bu konularda ortak bir doğruluk yoktur. Şiir sanatında iki tür hata yapılabilir: şiir sanatıyla doğrudan ilgili hatalar, bir de şiir sanatıyla uzaktan ilintili, ilineksel hatalar. Eğer ozan [ne] taklit edeceğini [doğru] seçmişken \*\*\* gücü yetmemişse, bu şiir sanatıyla ilgili bir hatadır. Ancak doğru bir seçim yapılmamışsa, iki sağ ayağını birden ileriye uzatan bir at anlatmışsa, [tıp ya da benzeri gibi] belli bir sanatı ilgilendiren bir hata varsa ya da herhangi başka bir olanaksızlık anlatılmışsa, hata şiir sanatıyla doğrudan ilgili değildir.<sup>1</sup> Sorunlardaki eleştirileri de bunlardan hareketle çözmek gerekir. O halde öncelikle [\*eğer] şiirde şiir sanatıyla ilgili olanaksızlıklar varsa, hata yapılmıştır. Ancak böyle yapılarak sanatın

---

1 bkz. Platon, *Ion*, 537A ve devamı.

amacına ulaşıyorsa (amacın ne olduğu belirtilmişti),<sup>2</sup> eserin şu ya da bu bölümü daha sarsıcı kılınıyorsa, böyle yapmak doğrudur. Hektor'un kovalanması buna bir örnektir.<sup>3</sup> Ama bu amaç, ilgili sanata uyarak daha çok [\*ya da aynı ölçüde] gerçekleştirilebiliyorsa, <hata yapmak> doğru değildir; çünkü genelde olabildiğince hatadan kaçınmak gerekir. Ayrıca hata o sanatla mı ilgili, yoksa ilintili başka bir şeyle mi ilgili? Dişi geyiğin boynuzlarının olmadığını bilmemek, onu resmederken taklitte kusur etmekten daha hafif bir hatadır. Bunlardan başka, eğer birisi gerçeğe sadık kalınmamasını eleştiriyorsa, bu eleştiri, belki böyle olması gerektiği söylenerek çözüme ulaştırılmalıdır; örneğin Sophokles de Euripides'in var olan insanları kendisininse olması gereken insanları anlattığını söylemiştir. Gerçekte olanlara da, olması gerekenlere de uyulmadığı eleştirisi ise, anlatılanların bunlar olduğu söylenerek çözümlidir; tanrılarla ilgili konularda yapıldığı gibi. Yani söylenen şey belki daha iyiyi de gerçekte olanı da yansıtmıyordur ama durum Ksenophanes'in dediği gibidir: Anlatılanlar bunlar.<sup>4</sup> [1461a] Kaldı ki anlatılan şeyler, belki daha iyi olmasa bile, bir zamanlar oldukları gibidir; örneğin silahlar hakkında "Temrenleri yukarıya gelecek şekilde dikilmişti mızrakları," denmesi.<sup>5</sup> Ne de olsa eskiden âdet öyleydi, İlyrialılarda hâlâ öyle. Bir sözün ya da eylemin güzel olup olmadığı ise sadece söylenen ya da yapılan şeyin erdemli mi bayağı mı olduğuna bakılarak incelenmemelidir, şunlara da bakılmalıdır: Sözü söyleyen ya da eylemi yapan kişi kimdir, karşısındaki kimdir, ne zaman, kimin için, ne amaçla, örneğin daha büyük bir iyiliğe ulaşmak için ya da daha büyük bir kötülüğü savuşturmak için mi söylenmiş ya da yapılmıştır? Bazı sorunlar kullanılan dile bakılarak çö-

2 bkz. VI. ve IX. bölümler.

3 bkz. 1460a14-16'da geçen pasaj: *İlyada*, XXII, 131 ve devamı, özellikle 199-207.

4 bkz. Diels-Kranz, 11-16. ve 30. fragmanlar.

5 *İlyada*, X, 152-155.

zülmelidir, örneğin “önce *oureas*” sözünde yerel bir sözcük vardır: Ozan belki katırları değil de nöbetçileri kastediyordur.<sup>6</sup> Dolon için “görünüşi çirkin” [eidos... kakên] derken de, Dolon’un vücudunun orantısız olduğunu değil, yüzünün çirkin olduğunu kastediyordur, çünkü Giritliler *eueidês*’i yüz güzelliği için kullanırlar.<sup>7</sup> “Daha koyu [zôroteron] karı 15  
rıştır” derken de, ayyaşların içtiği gibi su katılmamış şarap hazırlanması değil, şarabın daha çabuk hazırlanması kastediliyordur.<sup>8</sup> Bazı sözler metafor olarak da söylenir, örneğin ozan “Bütün tanrılar ve atlı arabalarda dövüşen insanlar gece boyunca uyudular,” diyor ama aynı zamanda “Troya Ovası’na baktığında, kaval sesleri, flüt sesleri ve uğultu” da diyor. Çünkü “bütün” sözcüğünü metaforik olarak “pek 20  
çok” anlamında kullanmıştır, çünkü “bütün” bir çokluk türüdür.<sup>9</sup> “Bir tek o katılmaz,” sözü de metaforiktir, çünkü en çok tanınan bir tek odur.<sup>10</sup> Bazı sorunlar vurgulamayla

6 *İlyada*, I, 50. Sorun şu gibi görünüyor: Akhaları cezalandırmak isteyen Apollon neden oklarıyla önce katırları [oureas] vuruyor? Aristoteles’e göre çözüm: Burada *oureas*, “katır” anlamındaki *oreus*’un değil, “nöbetçi” anlamında yerel bir sözcük olan *oureus*’un çoğul akuzatifidir. Yani Apollon önce nöbetçileri vuruyor, ki bu da mantıklı.

7 *İlyada*, X, 316. Buradaki sorun, dizenin devamında iyi bir koşucu olduğu söylenen Dolon’un “biçiminin” [eidos] buna rağmen nasıl çirkin olabileceğidir. Çözüm: Burada *eidos* sözcüğü Giritlilerin kullandığı anlamda Dolon’un vücudunu değil, yalnızca suratını belirtir.

8 *İlyada*, IX, 203. Burada sorun şu: Akha önderlerine şarap hazırlatırken Akhilleus neden Patroklos’a şarabı ayyaşların içtiği gibi “koyu” hazırlamasını istiyor? Çözüm: Burada Akhilleus Patroklos’tan şarabı “daha koyu” değil “daha çabuk” karıştırmasını istiyor.

9 Anlaşılan, Aristoteles *İlyada*, II, 1-3’ten yaklaşık bir alıntı olan ilk cümle ile X, 10-13’ta bulunan ikinci cümlelerin arka arkaya geldiğini düşünmüş. Bu durumda sorun, hakikaten bütün herkes uyuyorsa Troya Ovası’ndan kimsenin bakıyor olamayacağı. Aristoteles’e göre çözüm, “bütün” sözcüğünün “pek çok” anlamında kullanılmış olmasıdır. Türden cinse aktarım yoluyla yapılmış metaforun bir örneği. (bkz. 1457b11-13.)

10 *İlyada*, XVIII, 489; *Odyseia*, V, 275. Sorun şu: Metne göre Okeanos’un sularına bir tek Ayı takımyıldızı katılmaz, yani hiç batmaz, oysa batmayan başka yıldızlar da vardır. Aristoteles’e göre çözüm, ozanın burada “bir tek o” derken yalnızca en tanınmış yıldızı kastetmiş olması olabilir. Yine türden cinse aktarımla yapılmış bir metafor.

çözülür, örneğin “Dileğini almasına izin veriyoruz”<sup>11</sup> ve “bir kısmı yağmurda çürüyen” sözlerini Thasoslu Hippias’ın çözmesi gibi.<sup>12</sup> Bazı sorunlar da ayırmayla çözülür, örneğin Empedokles’in şu sözleri: “Bir zamanlar ölümsüz olmayı tanıyanlar ölümlü olmuştu birdenbire, karışmıştı saf olanlar eskiden.”<sup>13</sup> Bazı sorunlarsa çiftanlamlılıkla çözülür; örneğin “Gecenin çoğu geçti,” sözünde “çoğu”çiftanlamlıdır.<sup>14</sup> Bazı sorunlar dil alışkanlığı sebep gösterilerek çözülür. Örneğin su katılmış şaraba da “şarap” denir, nitekim “yeni dövülmüş kalaydan baldır zırhı” da denmiştir;<sup>15</sup> demir işleyenlere “tunç ustası” denir; nitekim tanrılar şarap içmediği halde Ganymedes için “Zeus’a şarap sunan” denmiştir. Ama bu sonuncudaki sorun metaforla da çözülebilir. Bir söz çelişki içerir gibi görünüyorsa o bağlamda kaç farklı anlama ge-

11 Alıntı *İlyada*, XXI, 297’den ama aslında gönderme *İlyada*, II, 15’e. Zeus, habercisi Oneiros’u [Rüya] insan kılığında Agamemnon’a göndererek savaşa devam etmesini, tanrıların Troya’nın düşmesine karar verdiklerini söylüyor. Buradaki sorun Zeus’un neden boş umutlar verdiğidir. Aristoteles’e göre Hippias bu sorunu şöyle çözmüş: orada aslında “izin veriyoruz” anlamında *didomen* değil, “[Rüya] izin versin” anlamında *didómen* denmektedir, yani izni veren Zeus değil, Rüya’dır. bkz. Aristoteles, *Sofistik Çürütmeler*, 5, 166b6-8.

12 *İlyada*, XXIII, 328. Buradaki sorun da sözü edilen tahtanın yağmurda çürümemesine rağmen çürüdüğüünün söylenmiş olması. Aristoteles’e göre Hippias’ın çözümü burada geçen *hou* sözcüğünü sert değil de yumuşak nefesle *ou* diye okumaktır: Böylece anlam “yağmurda çürümez” haline gelir. *Sofistik Çürütmeler*’de yine aynı örnek var.

13 Empedokles, Fragman 35.14-15. Eski Yunancada geç bir tarihe kadar sözcüklerin arasına boşluk konulmadığı, aksan ve nefesler yazılmadığı için burada “eskiden” sözcüğünün neye bağlanması gerektiği konusunda sorun var: Eskiden saf olan şeylerin artık saflığını yitirdiği mi yoksa eskiden karışık olan şeylerin artık saf olduğu mu söyleniyor, belli değildir.

14 *İlyada*, X, 252-3’ten eksik bir alıntı. Sorun şu: Eski Yunanca metinde “Gecenin üçte ikisinden çoğu [pleô] geçti, daha üçte biri kaldı” deniyor, oysa üçte ikisinden çoğu geçmişse üçte biri kalmamıştır, üçte birinden az zaman kalmıştır. Belki Aristoteles’e göre çözüm şu olabilir: Burada “gecenin üçte ikisinden fazlası” değil, “gecenin üçte ikisinin büyük kısmı” kastedilmiştir. Bu durumda gecenin en azından üçte biri geriye kalmıştır ve sorun çözülmüştür.

15 *İlyada*, XXI, 592. Su katılmış şaraba da “şarap” dendiği gibi, kalay-tunç alaşımından yapılmış bir zırh için de “kalaydan zırh” denebilir.



lebileceği incelenmelidir, örneğin “Tunçtan mızrağı işte o tutmuştu,” sözünde engellenmenin kaç farklı anlama gelebileceğine bakılıp en inandırıcı olan seçilmelidir;<sup>16</sup> bu yaklaşım Glaukon’un<sup>17</sup> anlattığının tam tersi olabilir: Bazı insanlar akıldışı bir önkabule sahiptir, o önkabulden sonuçlar çıkarıp bir karara varırlar ve kendi görüşleriyle çelişen bir şey varsa sanki ozan öyle demiş gibi ozanı eleştirirler. <sup>[1461b]</sup> İkarios’la ilgili sorunlarda böyle olmuştur: İkarios Lakedaimonialı diye düşünülür, böyle olunca da Telemakhos’un Lakedaimonia’ya gelip İkarios’la görüşmemesi saçma gelir. Oysa durum belki Kephallonialıların anlattığı gibidir: Onlar Odysseus’un kendilerinden bir kızla evlendiğini ve sözü edilen kişinin İkarios değil, İkadios olduğunu söyler. Bu sorun büyük olasılıkla hatadan kaynaklanıyor.<sup>18</sup> Olanaksız şeyleri genel olarak şiire katkısına bağlayarak açıklamak gerek: Ya şiir daha iyi olsun ya genel kanıya uysun diye kullanılmışlardır. Çünkü şiirde, olanaklı olduğu halde inandırıcılık taşımayandansa, olanaksız ama inandırıcı olanı tercih etmek gerekir. Zeuksis’in çizdiği gibi insanların var olması olanaksızdır<sup>19</sup> ama onları öyle çizmek daha iyidir belki; çünkü örnek bir üstünlüğe sahip olmalıdır. Akıldışı şeyleri de

16 Sorun şu: *İlyada*, XX, 272’den alınan bu dizede bir mızrak, beş kat madenden dökülmüş bir kalkana saplanır; mızrağın ucu iki kat tuncu ve iki kat kalayı geçtikten sonra altın katman tarafından tutulur; oysa altın katman süs için en dıştaki katman olması gerektiğine göre ve üstelik yumuşak bir maden olduğuna göre, mızrağı altın katman nasıl tutmuş olabilir? Belli ki Aristoteles’in çözümü “engellemek” anlamındaki “tutmak” fiilinin anlamıyla ilgili. Bazı yorumculara göre Aristoteles altın katmanın mızrağı tam durdurmayıp yavaşlattığını düşünüyor; oysa bu altın kadar yumuşak bir madenin tunç mızrağı nasıl durdurmuş olabileceği sorununu çözse bile, mızrağın iki katman tuncu ve iki katman kalayı geçip en dıştaki altın katman tarafından nasıl “yavaşlatılmış” olabileceğini açıklamıyor.

17 bkz. Platon, *İon*, 530D.

18 *Odyseia*, IV. Sorun şu: İkarios Lakedaimonialıysa ve oranın kralıysa, torunu Telemakhos Lakedaimonia’ya geldiğinde neden dedesiyle karşılaşmıyor? Kephallonialıların çözümü: Telemakhos’un dedesi Lakedaimonialı İkarios değil, Kephallonialı İkadios’tur.

19 krş. 1450a27.

insanların anlattıkları şeylere bağlayarak, yani bir zamanlar akıldışı şeyler olmadıklarını açıklamak gerekir; ne de olsa  
 15 bir şeyin olasılığa aykırı olarak gerçekleşmesi de olasıdır.<sup>20</sup> Çelişkili sözler ise temellendirmelerdeki çürütmeler<sup>21</sup> gibi incelenmelidir: Aynı şey mi söyleniyor? Aynı şeyle ilgili olarak mı söyleniyor? Aynı şekilde mi söyleniyor? Çelişen şey böylece ozanın kendi sözlerine ya da akli başında bir insanın  
 20 ileri süreceği şeylere dayandırılmalıdır. Ancak Euripides'in Aigeus'undaki gibi zorunlu olmayan ve hiçbir işe yaramayan bir akıldışılık ya da *Orestes*'teki Menelaos'un ki gibi bir alçaklık varsa bunları eleştirmek doğrudur.<sup>22</sup> O halde eleştiri türlerini beşe indirebiliriz: Bir şey ya olanaksız diye, ya akıldışı diye, ya zararlı diye,<sup>23</sup> ya çelişkili diye ya da sanata özgü olan doğruluğa ters düşüyor diye eleştirilir. Çözümler  
 25 ise daha önce belirtilen başlıklarda incelenmelidir. On iki tanedirler.<sup>24</sup>

20 bkz. 1456a24-25.

21 Herhalde Aristoteles'in *Sofistik Çürütmeler*'ine gönderme.

22 bkz. Euripides, *Medea*, 663 ve devamı; Euripides, *Orestes*, 356 ve devamı, 1554 ve devamı. Ayrıca krş. 1454a29 ve 1460b19-21.

23 bkz. 1461a4-9, ayrıca Platon, *Devlet*, III, 391B4.

24 Beş eleştiri türü ve on iki çözüm için bkz. Açıklamalar.



## XXVI

Birisi destandaki taklit mi tragedyadaki taklit mi daha iyi diye sorabilir. Daha az adi olan şey daha iyiye ve her zaman daha iyi izleyicilere hitap ediyorsa, önüne geleni taklit edenin de adi olacağı apaçıktır. [Oyuncular] fazladan bir şey eklemedikleri sürece izleyiciler hiçbir şey kavrayamazlar diye bir sürü hareketler yaparlar, örneğin bayağı *aulos* çalgıcıları<sup>1</sup> bir diski taklit edeceğim diye yerlerde yuvarlanır, Skylla'yı çalacağım diye korobaşını çekiştirir. O halde eski oyuncuların yeni oyuncular hakkındaki düşünceleri neyse, tragedyada durum böyledir. Örneğin Mynniskos fazla abartılı oynuyor diye Kallipides'e maymun derdi,<sup>2</sup> Pindaros'un da <sup>[1462a]</sup> böyle bir ünü vardı. İşte yeni kuşak oyuncular eski oyunculara oranla neyse, bütün olarak tragedya sanatı da destana oranla odur. Bu nedenle destan, jestlere gerek duymayan saygın bir izleyici kitlesine, tragedya ise bayağı izleyicilere hitap eder, derler. O halde tragedya sanatı adiyse, daha kötü olacağı açıktır. Ancak öncelikle bu suçlama şiir sanatına değil, oyunculuk sanatına yöneliktir, ne de olsa Sosistratos gibi rapsodi okuyanlar ve Opuslu Mnasitheos gibi ödül için şarkı söyleyenler de el kol

1 bkz. 1447a15.

2 Eski Yunancada *kallias* "maymun" anlamına gelir.

hareketlerinde<sup>3</sup> aşırıya kaçarlardı. Kaldı ki her çeşit hareket değil, sadece bayağı oyuncuların hareketleri reddedilme-  
lidir, yoksa dansı da reddetmek gerekirdi; örneğin eskiden  
10 Kallipides, günümüzde de başka oyuncular özgür kadınları  
taklit etmiyorlar diye eleştirilmiştir. Ayrıca tragedya yapaca-  
ğını tıpkı destan gibi harekete başvurmadan da yapar, ne de  
olsa okunmakla da niteliğini belli eder.<sup>4</sup> O halde tragedya  
hiç olmazsa başka bakımlardan üstünse en azından hareket  
15 içermeyebilir demektir. Üstelik tragedya destanın sahip ol-  
duğu her şeye sahiptir (destan ölçüsünü bile kullanabilir),<sup>5</sup>  
sonra müziği ve görsel öğeleri de yabana atmamak gerek, en  
yoğun zevkler bunlardan çıkar;<sup>6</sup> dahası, tragedya okunur-  
ken de oynanırken de izleyicinin gözünde canlanır. Bunların  
1 yanısıra tragedya <sup>[1462b]</sup> taklit etme amacına daha kısa sürede  
ulaşır,<sup>7</sup> çünkü daha yoğun bir eser, uzun süreye yayılmış bir  
eserden daha çok haz verir; örneğin Sophokles'in *Oidipus*'u  
*İlyada*'nın dize sayısına çıkarılsaydı ne olurdu, onu kastedi-  
yorum.<sup>8</sup> Zaten destan ozanlarının yaptığı taklidin birliği de  
5 daha zayıf bir birliktir (nitekim herhangi bir destandan bir-  
çok tragedya çıkarılabilir),<sup>9</sup> bu nedenle destan ozanları tek  
bir öykü anlatsa bile öykü kısaca anlatılınca kırpılmış gibi,  
ölçünün gerektirdiği uzunlukta anlatılınca bu sefer de su-  
landırılmış gibi görünür. Bu sonuncularla birçok eylemden  
oluşturulan destanları kastediyorum,<sup>10</sup> örneğin *İlyada* ile  
10 *Odyseia*'da birçok bölüm böyle kendine göre bir uzunluğa

3 Buradaki sözcük [sêmeia] aslında “işaretler” demektir. Tam olarak ne an-  
lama geldiği belli değildir.

4 Aristoteles yüksek sesli okumayı kastediyor olmalı. krş. 1450b18-19 ve  
1453b3-6.

5 Elimizdeki tragedyaların anlatıya ağırlık veren bazı küçük kısımları destan-  
nın altılı ölçüsüyle yazılmıştır.

6 krş. 1450b15-20.

7 Hem anlatılan olaylar daha kısadır, hem de performans süresi.

8 Dize sayısı olarak *İlyada*, *Kral Oidipus*'tan en az 10 kat daha uzundur.

9 krş. 1459b2-7.

10 bkz. 1459b1.

sahiptir; hem de bunlar olabilecek en güzel biçimle kurulmuş, taklit ettikleri eylem olabildiğince birlik arz eden şiirler olmalarına rağmen. O halde eğer tragedya bütün bu açılardan ve ayrıca sanatının işlevi itibarıyla destandan ayrılıyorsa (ne de olsa gelişigüzel bir hazzı değil, daha önce söylenen hazzı uyandırmalıdır),<sup>11</sup> daha güçlü olacağı açıktır, zira tragedya hedefine ulaşmak konusunda destandan üstündür. 15

O halde bir yandan tragedya ve destan, bunların türleri ve öğeleri, kaç tane oldukları ve birbirlerinden nasıl ayrıldıkları, bir eserin iyi olup olmamasının nedenleri, eleştiriler ve çözümleri hakkında bu kadar konuşulmuş olsun.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> bkz. 1453b10-13.

<sup>12</sup> Bu bölüm için bkz. Açıklamalar.





## Açıklamalar

### I. Bölüm

Metnin ilk sözcüklerinde Aristoteles açık uçlu bir inceleme programı sunuyor. Ancak elimizdeki metin, “yarım” olduğu için, bu programı tamamını yerine getirmiyor. Metnin ilk cümlesi son cümlesiyle karşılaştırıldığında (1462b16-19) bu durum açıkça anlaşılıyor: Aristoteles destanı, tragedyayı ve komedyayı ele almak istiyor, ancak elimizdeki metin yalnızca destanı ve tragedyayı inceliyor. (Bu konuda son bölümle ilgili açıklamaya bakınız.)

Şiirin dahil olduğu cins, taklit [mimêsis]. Bu sözcük tikeliler için kullanıldığında Türkçe “taklit” [imitation] diye, tümeller için kullanıldığında ise “temsil” [representation] diye karşılanabilir. Terim tutarlılığı adına biz bu sözcüğü hep “taklit” diye çevirdik. Aristoteles taklit denen bu cinsi üç ayrıştırma hattı yardımıyla ayrıştırıyor: Araç, nesne ve tarz. Birinci bölüm, taklit cinsini taklit araçlarına göre ayrıştırıyor, ama bu konuyu belirlemekte yetersiz kalınca Aristoteles ikinci bölümde taklit nesnelerini, o da yeterli olmayınca üçüncü bölümde taklit tarzlarını ele alacaktır.

O halde geleneksel başlığına karşın, Aristoteles’in konusu liriğiyle, epigramlarıyla, fabllarıyla tam olarak şiirin bütün türleri değil, destan, tragedya ve komedyadır.

## IV. Bölüm

Aristoteles'e göre şiire kaynaklık eden iki doğal nedenin ne oldukları belirsiz gibi görünüyor. Birinci doğal özellik, insanın doğuştan taklit etme eğilimi: İnsan yavrusu konuşmayı öğrenmeden önce bu eğilim sayesinde bir şeyler öğreniyor. İkinci doğal özellik ise, insanın doğal olarak taklit karşısında aldığı haz gibi görünüyor; bu da önceki doğal özellik gibi, bütün insanların bilme, anlama, öğrenme ve akıl yürütme sevgisinden geliyor. Ancak bu iki doğal özellik de şiire özgü değil, bütün taklitlerde ortaktır.

Şiirin ikinci doğal nedeninin, genel olarak taklit karşısında aldığımız haz değil, melodi ve ritme, dolayısıyla ölçüye olan doğal yatkınlığımız olduğu da düşünülebilir. Bu ikinci doğal özellik “taklit araçlarıyla” ilgili olduğu için, bu sayede şiir, müzikten ayrılmış olmasa bile, görsel sanatlardaki taklitlerden ayırt edilmiş oluyor. Nitekim “taklit araçları” sayesinde öbür taklitlerden ayrılan şiir kendi içinde de ozanların karakterlerine bağlı olarak “taklit nesneleri” ile türlere ayrılmış oluyor böylece. İlk üç bölümdeki yapısal çözümleme, burada gelişimsel süreçle örtüşmüş oluyor. Ne de olsa tragedya Aristoteles'e göre gelişimini tamamlamış bir türdür. (1449a7-8'e rağmen 1449a14-15'e ve metnin devamına bakınız.)

## V. Bölüm

Drama yarışmaları yılda iki kez Dionysos şenlikleri sırasında düzenlenirdi. En önemli yarışma olan “Büyük Dionysia” Mart-Nisan aylarında, “Lenaia” ise Ocak-Şubat aylarında yapıldı. Büyük Dionysia şenlikleri, tanrının heykelinin törenle oyun alanına getirilip birinci sıraya yerleştirilmesiyle başlardı. Ardından Atina halkını oluşturan on boy [phylê]



beş yetişkin, beş de ergen korusuyla *dithyrambos* yarışmalarında yarışır. Sonraki üç gün tragedyalar yarışır, her gün başka bir ozanın yazdığı tragedyaya üçlemesiyle bir satirik oyun sahnelenirdi. Şenliklerin son gününde beş komedya ozanının birer komedyası sahnelenirdi.

Tragedyanın doğduğu yıllarda koro her zaman satirlerden oluşuyordu. Ancak satirik drama adında, daha sonra geliştirilen ayrı bir tiyatro türü de vardı. Tragedyanın zamanla daha ciddi konulara değinmeye başlaması ve koroların her oyunda farklı kişilerden oluşması üzerine, Phleiouslu Pratinas korusu hep satirlerden oluşan ve canlı müzik eşliğinde gelişen daha neşeli tragedyalar yazmaya başladı. Bu yeni türün ayırt edici özelliği, korobaşı Seilinos'un yönettiği satirlerden oluşan korusu, komik kurgusu ve mitolojik olayların, hatta daha önce sahnelenen tragedyaların parodilerini içermesiydi. Zamanla, ozanların drama yarışmalarına üç tragedya ve son sahnelenen oyun olarak bir satirik drama-dan oluşan dört eserle katılmaları gelenekleşti. Günümüze tam olarak gelen tek satirik drama Euripides'in *Kyklops* adlı eseridir. Sophokles'in *İkhneuta* [İz Sürücüler] oyunundan da 400 kadar dize günümüzde kadar gelebilmiştir.

## VI. Bölüm

Aristoteles'in tragedya tanımını verip öğelerini ortaya koyduğu bu bölümde iki sorun var.

Öncelikle, III. Bölüm'de söylendiği gibi tragedya destandan tarzıyla ayrılıyorsa ve bu bölümde söylendiği gibi burada tarza denk düşen tek öğe görsellik ise, Aristoteles'in tragedyada en çok üstünde durduğu öğenin görsellik olması gerekir, oysa görsellik en önemsiz öğelerden biri, öykü en önemli öğe sayılıyor. Sorunun nasıl çözüleceği belirsiz gibi görünüyor.

Ayrıca, tragedyanın tanımının parçalarından biri, en önemlisi, öğeler arasında sayılmıyor ve metnin sonuna kadar asla incelenmiyor, hatta dile getirilmiyor: “arınma” diye çevirdiğimiz *katharsis*. Burada *katharsis*’in korku ve acıma *duygularından* izleyiciyi arındırma mı, yoksa o *duyguları* arındırma mı olduğu belirsizdir. Üstelik her iki durumda da erdemli kişilerin tragedyardan etkilenmemesi beklenirdi, oysa etkilendikleri açık. (Bu ve benzeri sorunlar için bkz: Aristoteles, *Politika*, VIII, 7; Platon, *Devlet*, X, 603C-606D; Lear, 1988.) Sonraki bölümlerde (XIII.-XV.) Aristoteles hem *katharsis* amacına nasıl ulaşılabileceğini araştırıyor, hem de acıma ve korku duygularından ne anladığını netleştiriyor.

#### XIV. Bölüm

Bu bölümde büyük bir sorun var.

Tragedya ozanı karmaşık bir öykü kurarken dört seçenektan birini benimseyebilir: (1) “Eski ozanlardaki gibi” karakter durumu *bilir* ve eylemi *gerçekleştirir*, örneğin Medea. (2) Karakter durumu *bilmez* ama eylemi *gerçekleştirir*, durumun sonradan farkına varır, örneğin Oidipus. (3) Karakter durumu *bilmez* ama eylemi gerçekleştirmeden önce her şeyin farkına varır ve eylemi *gerçekleştirmez*. (4) Aristoteles’in listelemediği ama ilk eleyeceği seçenekte ise karakter durumu *bilir* ama *gerçekleştirmez*, örneğin *Antigone*’de Haimon’un babası Kreon’a gazezlenip eyleme geçmediği ara öykü.

Aristoteles en kötü seçenektan başlıyor. 4. seçenek en kötüsüdür, çünkü “iticidir”, “duygusuzdur”, yani izleyicileri duyarsız bırakır, zira karakter hem bir tanıma yaşamaz hem de eylemde bulunmaz; dolayısıyla trajik değildir, yani konumuzun dışındadır. Eylemin bilerek ya da bilmeyeerek gerçekleştirilmesi, eylemin bilerek gerçekleştirilmemesin-

den daha iyidir (yani 1. ve 2. seçenekler 4. seçenekten daha iyidir), çünkü hiç olmazsa bir eylem vardır, dolayısıyla izleyici “duygusuz” [apathes] kalmaz; böyle bir tragedya XVIII. Bölüm’de tanımlayacağı duygu odaklı [pathêtikos] tragedya olabilir pekâlâ. Ama eylem gerçekleştirilecekse, bilmeyerek gerçekleştirip sonradan durumu anlaması en başından beri her şeyi bilerek eylemi gerçekleştirmesinden daha iyidir. Yani 2. seçenek 1. seçenekten daha iyidir, çünkü 1. seçenek tanıma içermez, oysa 2. içerir ve “tanıma sarsıcıdır”. Yani geleneksel öyküleri güzel kullanma seçeneklerinin sıralanmasında 4. seçenek 1. seçenekten, 1. seçenek de tabii 2. seçenekten üstündür.

Sorun şurada: Aristoteles “en güçlü seçenek sonuncusudur,” diyor, yani 3. seçenek, yani karakterin bilmezken bilir hale geldiği ve eylemi gerçekleştirmediği seçenek. Bu büyük bir sorun, çünkü Aristoteles tragedya hakkında söylediği her şeyi hep tragedyanın bir *eylemin* taklidi olmasına bağımlı kıldı, oysa şimdi eylemsiz bir tragedyanın en güçlü seçenek olduğunu söylüyor. 3. seçenek nasıl 2. seçenekten “daha güçlü” olabilir? Tanımanın en güzeli baht dönüşüyle aynı anda olansa (XI, 1452a32-33) ve 3. seçenekte eylem gerçekleştirilmiyorsa, o zaman baht dönüşü nasıl gerçekleşir ve baht dönüşü yoksa yalnızca tanıma içeren bu seçenek nasıl en güçlüsü olabilir? Bu sorunu çözmek için, burada Aristoteles’in en iyi öyküden değil, geleneksel öyküleri en güzel kullanma şeklinden söz ettiği söylenebilir ya da konu XVIII. Bölüm’de tragedya türlerinin ayrıştırılması bağlamında tartışılabilir. Her iki durumda da çözüm açık değildir.

## XVII. Bölüm

Aristoteles’e göre, öykü kurmanın iki püf noktasından ilki, ozanın dile getireceği olayları önce gözünün önünde

canlandırmasıdır. Bu sayede yakışanı bulur ve iç çelişkilerden sakınır. Burada Aristoteles'in kötü örnek olarak verdiği örnek Eski Yunanca metinde de bulanıktır: Yedilerin Thebai'ye karşı çıkacağı sefere katılmak istemediğinden Amphiaraios'un gizleniyor olması gerektiği düşünülebilir; izleyicinin görmesi gereken bir şey sahne düzeninden dolayı izleyicilere gösterilmemiş de olabilir. Şu kadarı kesin ki Aristoteles bu sahneyi ozan olayları gözlerinin önünde canlandırmadığı için gözden kaçırdığı bir çelişkiyi örneklemek için anlatıyor. Burada çok önemli bir noktaya parmak basmak gerekiyor. "En inandırıcı ozanlar..." diye başlayıp "... yetenekli insanın işidir" diye biten pasaj çevirirken Tarán'ın okumasını izledik. Bu okumaya göre Aristoteles, Platon'daki birçok pasajdan farklı olarak, şiirin kökenini tanrılarda ya da ilhamda değil, doğada bulur. (bkz. IV. Bölüm.) Ancak aynı pasaj şöyle de çevrilebilir: "En inandırıcı ozanlar doğalarından yola çıkarak duygulara bürünenlerdir... Bu nedenle şiir sanatı daha ziyade hezeyanlı insanın ya da doğal olarak yetenekli insanın işidir." (Aristoteles, *Sorunlar*, 30, 954a32'yle karşılaştırılabilir.)

İkinci püf noktası, ozanın öykü için genel bir plan çıkarılması. Bu da aslında önceki püf noktasıyla ilişkili: Ozan (ve VII., XXII. ve XXIV. bölümlere bakılırsa, izleyici de) öykünün bütünlüğünü hep tek bir bakışta görmeli, sinoptik olarak kavramalı, gözden kaçırmamalı, ara öyküleri bundan sonra ve buna göre eklemelidir. Ara öykülerin ana öyküye güzel bağlandığı örnek *İphigeneia Tauris'te* tragedyası. Orestes'in delirme ve arınma sahneleri iyi ara öykülerdir çünkü öyküye hizmet ederler: Annesini öldürdüğü için peşine takılan Erinyesler yüzünden Orestes delilik nöbeti geçirir *ve bu nedenle* yakalanarak Artemis Tapınağı'na götürülür. Orada onu kurban etmeye hazırlanan ablası İphigeneia kardeşini tanır ve krala kurbanın anne katili olduğu için törenden önce arınması gerektiğini söyler. Arınma tö-

reni için deniz kıyısına inen iki kardeş *bu sayede* bir gemiye binip kaçarlar.

Tragedyada ara öyküleri nasıl eklemek gerektiği konusuyla birlikte, destanla tragedya arasındaki gizli rekabeti yeniden yüzeye çıkıyor. Çünkü aralarında tarz farklılığından dolayı, destana oranla tragedya ara öyküleri çok daha tutumlu kullanmak zorundadır. Bu da bizi tragedya türlerinin XVIII. Bölüm’de ayrıştırılmasına getiriyor.

## XVIII. Bölüm

Tragedyanın dört türü şunlardır:

1. Karmaşık tragedya: Öykü ögesine odaklanır, öykünün öğelerinden de baht dönüşü ve tanımaya odaklanır.

2. Duygu odaklı [pathêtikos] tragedya: Yine öykü ögesine odaklanır, ancak öykünün öğelerinden duyguya odaklanır.

3. Karakter [êthikos] tragedyası: Karakter ögesine odaklanır.

4. Bu dördüncü tür tragedyanın 1456a2’de adlandırılacağı noktada A ve B elyazmalarında şu üç anlamsız harf var: OHΣ. Bu üç harf bozuksa, neyin bozulmuşu? Tarán da dahil olmak üzere Susemihl’i izleyenlere göre, bu üç harf Eski Yunanca *haplê* [basit] sözcüğünün bozulmuş hali, dolayısıyla dördüncü tragedya türü “basit tragedya”; bu okumanın temel gerekçesi, XXIV. Bölüm’de 1459b7-9’da destanın türlerinin tragedyaninkilerle aynı olduğunun söylenmesi ve dördüncü tür olarak basit destanın sayılması; bu okumanın dezavantajı, basit tragedya türünün tragedyanın hangi ögesine odaklandığının belli olmaması. İkinci bir okumaya göre, OHΣ Eski Yunanca *opsis* [görme] sözcüğünün bozulmuş halidir, dolayısıyla dördüncü tragedya türü görselliğe dayanan tragedyadır; bu okumanın ilk avantajı bel-

li: dördüncü tür tragedya görsellik tragedyasıysa, bu türün dayandığı tragedya ögesi tabii ki görsellik ögesidir; bu okumanın ikinci avantajı paleografiden geliyor: OHΣ harflerinin ΑΠΛΗ'nin [haplê] değil de OΨΙΣ ya da OΠΣΙΣ'in [opsis] bozulmuş hali daha olası; bu okumanın üçüncü avantajı, 1458a5'te de tıpatıp aynı üç harfin karşımıza çıkması ve Victorius'un bu harfleri *ops* diye okumasının herkesçe benimsenmiş olmasıdır. Bu üç nedenle biz de Tarán'ın okumasından ayrılıp Dupont-Roc ve Lallot'yu izleyerek *opsis* okumasını benimsiyoruz ve dördüncü tragedya türünün “basit tragedya” değil, “görselliğe odaklanan tragedya” olduğunu düşünüyoruz. Bu konuda da fikrimi değiştirmemizi sağlayan Hakan Yücefer'e teşekkür ederiz.

Tragedyada öykü ögesinden karmaşık ve duygu odaklı tragedya türleri, karakter ögesinden karakter tragedyası türü, görsellik ögesinden de görsellik tragedyası türü çıkıyorsa, geri kalan üç tragedya ögesi ne olacak? Yani dil kullanımına, düşünceye ve şarkıya odaklanan tragedya türü yok mu? Yok. O nedenle bu üç öge arasından şarkıya bu bölümün sonunda değiniliyor, sonraki bölümlerin ana konusu ise tragedyanın son iki ögesi (ya da “biçimi”) olacak: düşünce ve dil kullanımı.

## XX. Bölüm

Aristoteles'in GR sesini bir hece sayması, uzmanların tartıştığı bir konudur. Kimi uzmanlar Aristoteles'in GR sesini hece saymadığını ileri sürüp Arapça çeviriye de dayanarak metni değiştirmişler, gerekçe olarak Dionysos Thraks'ın *Grammar Sanatı*'na (I, 3) düşülmüş şu derkenarı göstermişlerdir: “Hece, Aristoteles'e göre bir sesli ve bir sessizden, birçok sesli ve bir sessizden ya da bir sesli ve birçok sessizden oluşan anlamsız bir sestir. Dionysos ise diyor ki...” (Hilgard edisyo-

nu, 344. sayfa, 34-35.) Başka uzmanlarsa, bizce haklı olarak, Aristoteles'in yarı seslilerinden sürekli ses verebilen sessiz harfleri kastettiğini düşünmüşler. Yani Aristoteles'in GRA kadar GR sesini de hece saymasının nedeni, sesli, yarı sesli ya da sessiz harfleri tanımlayışının bizimkine benzememesi değil, "hece" kavramının bizimkine denk olmamasıdır.

Aynı durum "bağlaç" [syndesmos] için de geçerlidir: Aristoteles *syndesmos* derken yalnızca bağlaçları değil edatları ve hatta örnekleri de kastediyor gibi görünüyor. Aynı durum "tanımlık" [arthron] için de geçerli olabilir: Aristoteles'in kullandığı *arthron* sözcüğü, Arapça çevirisi *fasıla*'nın da düşündürdüğü gibi, "eklem" ve "ayırım yeri" fikrini barındırıyor.

Bunlar bizi *logos*'a getiriyor. Bu paragraftaki haliyle bile *logos* sözcüğünü çevirmek zordur, çünkü çok geniş anlamlıdır. Babür, Rifat ve Kalaycı'nın yeğlediği "önerme" fazla dar anlamlı, çünkü bir dua, bir dilek ya da koca bir destan bir "önerme" sayılamasa da Aristoteles'e göre bir *logos* sayılabilir; Tunalı'nın kullandığı "cümle" de herhalde *İlyada*'nın bütünü için kullanılamaz. Biz "söz" karşılığını hem kullanımı hem kökeni açısından epey geniş anlam taşıdığı için seçtik. Gerçi *İlyada* için "söz" sözcüğünü de kolay kolay kullanmayız.

## XXII. Bölüm

Aristoteles'e göre tanıdık sözcükler kullanmak bulanıklığa engel olur ama yavanlığa düşmemek için bunu sözcüklerde belli bir yabancılık türüyle dengelemek gerekir: Aristoteles'in *barbarismos* dediği yabancılık türü yabandır, yabanidir, yabanıldır, basbayağı yabancıdır, oysa *kse-nos* dediği yabancılık türü hafif bir yadırgatıcılık içerir, iyidir, şiiri ve şehri güzelleştirir. Bu açıdan Eukleides'in tersi-

ne Aristoteles'e göre, şiir dilinde bazı kaymalar ve sapmalar hoştur, hatta gereklidir. Anlaşılan, Aristoteles'e göre Eukleides sırf Homeros'un tumturaklı destan ölçüsünü tutturmak için "Epikhares'i gördüm, Marathon'a gidiyordu" gibi alelade bir cümleyi *Epikharên eidon Maratônade badizonta* yerine *Êpikharên eidon Marathônade bâdizontâ* diye okur, "En azından onun düğün çiçeğini sevmeyen" sözünü de *ouk an g' eramenos ton ekeinou elleboron* yerine *ouk an g' êramenos ton ekeinou ellêbôron* diye okur.

## XXV. Bölüm

Bu bölüm Aristotelesçi gelenekte sıklıkla söz edilen "sorunlara" [problêmata, aporêmata] ve "çözümlerine" [lyseis] ayrılmıştır. Eski Çağ'daki Aristoteles'in yapıtlarının listelerinde *Sorunlar* ve hatta *Aporêmata homêrika* gibi çalışmalar karşımıza çıkıyor. (bkz. Diogenes Laertios, V.1.26.) Bu bölümdeki "sorunlar" eleştirilere, "çözümler" de bu eleştirilere verilebilecek geçerli yanıtlara az çok denk düşüyor.

Eleştiriler (ya da sorunlar) beş türe indirgenebilir: "Bir şey ya olanaksız diye, ya akıldışı diye, ya zararlı diye, ya çelişkili diye ya da sanata özgü olan doğruluğa ters düşüyor diye eleştirilir. Çözümler ise daha önce belirtilen başlıklarda incelenmelidir. On iki tanedirler." Şimdi bu 5 sorun türünü ve bulunabilecek 12 çözümü bu sırayla inceleyelim.

**1. sorun:** "Söylenenler olanaksız." Bu sorunda iki farklı olanaksızlık türü kastediliyor olabilir: Politika, tıp, geometri ya da tarih gibi alanlarda doğru olan şeyle şiirde doğru olan şey aynı olmadığına göre (1460b13-15), bu alanlardaki olanaksızlıklar da aynı kefeye konmamalıdır. Örneğin bir ressamın Géricault'nun yaptığı gibi koşan atların ayaklarını yanlış resmetmesi ya da bir ressamın dişi geyikleri boynuzlu çizmesi, doğrudan resim sanatıyla ilgili bir hata, sorun ya da



olanaksızlık değildir, hayvanbilimle ilgili bir hata, sorun ya da olanaksızlıktır. İlk konuyu Aristoteles *Hayvanların İlerlemesi Üzerine*, 14, 712a24-b3’de ele alıyor; Aelianus’a göre (*De natura animalium*, VII, 39) Pindaros’tan (*Olympia Zaffer Şarkıları*, III, 29) Sophokles ve Euripides’e kadar birçok ozanın boynuzlu sandığı dişi geyiğin boynuzlu olmamasını Aristoteles *Hayvanların Kısımları Üzerine*, III, 2, 664a3-8’de açıklamaya çalışır. Bu sorunda sözü edilen olanaksızlık şiir dışındaki bir alanla ilgiliyse, şöyle çözülebilir: “Bu olanaksızlık şiirin güzel olmasını ve amacını yerine getirmesini engellemiyor, hatta destekliyor.” Bu 1. çözüm. Peki ya olanaksızlık şiir sanatının ta kendisiyle ilgili bir olanaksızlık-sa? Bu sorunu aşağıda 5. sırada ele alacağız.

Ancak bu sorunun iki alttürü var. Birincisi şu: “Söylenenler gerçeğe sadık değil.” Bu alttürü ve sonraki sorunları çözmek için üçlü bir ayrıma ihtiyacımız olacak: Ozan (A) geçmişte olmuş şeyleri ya da şimdi varolan şeyleri, yani “gerçek” şeyleri taklit edebilir; (B) geleneksel olarak insanların anlattığı ve inandığı şeyleri taklit edebilir, (C) bir de olması gerekenleri, iyi ve güzel olan şeyleri taklit edebilir. O halde 1. sorundaki bu alttürün çözümü basittir: “Ozanın nesnesi illa geçmişte olmuş ya da şu anda varolan gerçek şeyler (A) olmak zorunda değildir, (hatta VI. Bölüm’e göre olmamalıdır da), ozan olması gereken şeyleri (C) de anlatabilir.” (Bu 2. çözüm.) Sorunun öbür alttürü de şu: “Söylenenler ne gerçeğe sadık, ne de olması gerekenler.” 3. çözümün ne olacağı belli: Ozan illa gerçekleri (A) ya da olması gerekenleri (C) söylemek zorunda değil, insanların geleneksel olarak anladığı ya da inandığı şeyleri de (B) anlatabilir. Bu sorun şöyle de çözülebilir: Belki eskiden durum ozanın anlattığı gibiydi, yani (A) şıkkına girmediği varsayılan şey belki de (C) şıkkına girdiği gibi (A) şıkkına da giriyordu. Örneğin belki insanlar eskiden mızrakların sivri ucunu yere batırmayıp havaya dikiyordu. Bu 4. çözüm.

**2. sorun:** “Şu sözcük akıldışı.” Dil bağlamındaki sorunları çözenin birçok yolu var. Bir tanesi (5. çözüm) o sözcüğün başka yöre ya da dönemdeki anlamının akıldışı olmadığını göstermektir. Örneğin Apollon neden önce katırları [oureas] vuruyor diye soran birine, *oureas*’ın yerel ağızda “katırlar” değil de “nöbetçiler” demek olduğu söylenebilir; sıkı bir koşucunun vücudunun görünüşü [eidos] nasıl çirkin olabilir diye soran birine, *eidos*’un yerel ağızda “vücudun görünüşü” değil, “surat” demek olduğu söylenebilir; Akhilleus’un Akha önderleri için şarap hazırlatırken Patroklos’a şarabı neden ancak ayyaşların içtiği gibi “daha koyu” [zôroteron] karıştırmasını söylediğini soran birine, *zôros* sıfatının burada “koyu” değil “çabuk” anlamına geldiği söylenebilir. 6. çözüm: O sözcüğün metaforik anlamının akıldışı olmadığını göstermek. Örneğin “herkes uyuyordu” derken “pek çokları uyuyordu” kastedilmişti ya da “Bir tek o takımyıldız batmaz” derken “En çok bilinen takımyıldızlardan bir tek o batmaz” kastedilmişti. 7. çözüm: O sözcüğü başka türlü vurgulayınca ya da sert nefesle söyleyince akıldışılığın ortadan kalktığını göstermek. 8. çözüm: O sözcüğü başka bir sözcüğe bağlayınca ya da başka türlü ayırınca akıldışılığın ortadan kalktığını göstermek. 9. çözüm: Sözcüğün çiftanlamlı olduğunu ve başka bir anlamda kullanılırsa akıldışılığın ortadan kalktığını göstermek. 10. çözüm: Sözcükteki akıldışılığın lafın gelişi olduğunu, dil alışkanlığından kaynaklandığını, oysa o sözcükle kastedilen şeyin hiç de akıldışı olmadığını göstermek. 1461b20’de Euripides’in *Medea*’sındaki Aigeus’un akıldışılığı basbayağı gereksizdir, bu yüzden bir hatadır.

**3. sorun:** “Şu söz ya da eylem güzel değil, zararlı.” Bu sorunun çözümü, yani 11. çözüm, *Nikomakhos*’a *Etik*’ten tahmin edilebilir: Sözün ya da eylemin sahibinin kim olduğu, muhatabının kim olduğu, ne zaman kimin için ne amaçla yapıldığı ya da söylendiği hesaba katılırsa, o aslında gayet gü-

zel bir söz ya da eylem olabilir. Bir eylemin erdemli bir eylem olması, eylemin ta kendisine değil, eylemi yapanın ruhuna, huyuna, durumu bilip bilmemesine, eylemi ne zaman yaptığına bağlıdır (Örn. bkz. *Nikomakhos'a Etik*, II, 6, 1106b21-2.) Yine de 1461b21'de *Orestes*'teki Menelaos'un alçaklığı gereksiz olduğu için hatadır.

**4. sorun:** “Şu sözcük çelişkili.” Bu sorunun çözümü 12. çözüm: Sözcüklerin farklı anlamları araştırılıp ayırt edilirse çelişki çözülür. (Bu sorun için 11. çözümün de kullanılabileceği 1461b18'de söylenecek.) Bu sorunu ve çözümünü yukarıda 9. çözümdeki çiftanlamlılıktan ayırt etmek zor. Yine de bu yaklaşım Aristoteles'in neredeyse bütün yapıtlarında, hiç olmazsa en önemli yapıtlarında benimsediği, içine işlemiş bir yaklaşımdır. Örneğin *Metafizik*, V bütünüyle böyle terimlere ayrılmış bir kitaptır. Bu 4. soruna örnek verirken Aristoteles çok önemli bir noktaya değiniyor: Çelişkili gibi görünen sözcüklerin anlamları ayrıştırıldıktan sonra, ozanın en inandırıcı anlamı kastettiği varsayılmalıdır. Yani kişi kendi varsayımlarından hareketle akıl yürütmek yerine, kendi önkabullerini ve varsayımlarını en azından bir süre askıya almalıdır. Aslında bu fikir belki genelleştirilebilir ve “iyiniyet karinesine” benzetilebilir: Kişi bir esere yaklaşırken, kendi varsayımlarından sonuç çıkartarak eserde bir çelişki olduğu sonucuna hemen varmak yerine, en azından ilk başta esere *tam kredi* vermek zorundadır. Örneğin bir öyküde bir adamın bir sabah hamamböceği olarak uyandığı cümlesini okur okumaz öyküyü eleştirmeye başlanamaz.

**5. sorun:** “Söylenenler şiir sanatının kendisiyle ilgili bir olanaksızlık.” 1. sorunda şiir sanatıyla doğrudan ilgili olmayan bir olanaksızlığı ele almıştık ve verilebilecek yanıtları görmüştük. Geriye doğrudan şiir sanatıyla ilgili olan olanaksızlık kaldı. Eğer bir şiirde şiir sanatıyla ilgili bir olanaksızlık varsa, bu bir hatadır, çözümü de yoktur, böyle bir eleştiri yanıtlandırılmaz. Aristoteles burada ilginç bir açık kapı bırakıyor: Sanatın amacı bu olanaksızlığa başvurmaktan ye-

rine getirilemiyorsa ya da aynı ölçüde yerine getirilemiyorsa, bu olanaksızlıkta şiir açısından beis yoktur, dolayısıyla bu durumlarda 5. sorun 1. çözümle ortadan kaldırılır: “Bu olanaksızlık şiirin güzel olmasını ve amacını yerine getirmesini engellemiyor, hatta destekliyor.” Aristoteles burada da durmayıp bu son olasılığı yukarıdaki üçlü ayırımına oturtuyor: Şiir sanatının kendisiyle ilgili bir olanaksızlık bile, olması gerekene (yani C’ye) hizmet ediyorsa ya da geleneksel olarak anlatılagelenlere, söylenenlere ve inanılanlara (yani B’ye) uyuyorsa sakıncasızdır. Çünkü olanaksız bir şey bile inandırıcı olabilir ve olanaklı olduğu halde inandırıcılıktan uzak bir şeye bu açıdan üstündür.

## XXVI. Bölüm

Bu bölümde değinilmesi gereken bir cümle var: “Kaldı ki her çeşit hareket değil, sadece bayağı oyuncuların hareketleri reddedilmelidir, yoksa dansı da reddetmek gerekirdi; örneğin eskiden Kallipides, günümüzde de başka oyuncular özgür kadınları taklit etmiyorlar diye eleştirilmiştir.” Biz metni harfiyen çevirdik. Burada “özgür kadınlardan” kasıt, Liddel-Scott & Jones’un sözlüğüne göre “evli kadınlar” olabilir; Tunalı “soylu kadınlar”, Kalaycı “hafifmeşrep kadınlar”, Rifat “bayağı kadınlar” diye çeviriyor. Buna gerekçe olarak o dönemde kadın karakterleri hep erkek oyuncuların oynamasını gösteriyorlar. Halliwell “bayağı kadınlar” [low women] diye, Davis ile Benardete değillemeyi yanlış yere bağlayarak bu sözü “özgür olmayan kadınlar” [unfree women] diye bile çevirmiş. Ancak bizimki dahil olmak üzere çevirilerden hiçbiri galiba bu cümleyi anlamlı hale getirmiyor: Sadece bayağı oyuncuların hareketleri reddedilmeliyse, bunun bazı oyuncuların “özgür”, “evli”, “soylu”, “hafifmeşrep” ya da “bayağı”

kadın karakterlerini canlandırmıyorlar diye eleştirilmele-riyle ne ilgisi olduğu belli değildir.

Bu bölümde Aristoteles tragedya ve destan incelemesini bu iki türün karşılaştırılmasıyla tamamlıyor. Ama *Şiir Sa-natı Üzerine*'deki programını tamamlamış değil; en basitinden, VI. Bölüm'deki vaadini yerine getirmedi: Orada Aristoteles destandan ve komedyadan söz edeceğini söylüyor, ancak XXIII.-XXIV. bölümlerde yalnızca destandan söz ediyor; komedyaya hakkında söyledikleri de yetersiz ya da tutarsız (örneğin komedyanın öyküsünün kökeni konusunda 1448b28-1449a2 ve 1449b5-9). Nitekim Diogenes Laertios, V, 1, 22'ye ve başka kaynaklara göre, Aristoteles'in bu metni elimizdeki hali gibi tek bir kitaptan değil, iki kitaptan oluşuyordu. İşte bu durum elimizdeki metnin son cümlesini önemli kılıyor: "O halde *bir yandan* tragedya ve destan, bunların türleri ve öğeleri, kaç tane oldukları ve birbirlerinden nasıl ayrıldıkları, bir eserin iyi olup olmamasının nedenleri, eleştiriler ve çözümleri hakkında bu kadar konuşulmuş olsun." Ya *öbür yandan*? Burada bir eksiklik var gibi görünüyor.

İşte yaklaşık 12. yüzyıl ortasından kalan ve 15. yüzyıl-da İtalya'da birçok kopyası bulunan B elyazmasında metnin burasında birkaç sözcük var, mürekkep kısmen uçtuğu için birkaç harfi dışında okunamıyorlar. Bu sözcüklerin nasıl okunması gerektiği konusunda iki görüş var: Landi ve Baldi'nin görüşüne göre bu sözcükler "Öbür yandan taşlama şiirleri ve komedyaya hakkında yazacağım," *peri de iambôn kai kômôidias grapsô* diye okunmalı, hatta bu Aristoteles'in bir ikinci kitap yazdığının da bir kanıtı; Kassel ve Wilson'ın görüşü ise, son yedi harfin *ougr.ô* diye deşifre edilip *ou grapsô* diye okunması gerektiği: "... yazmayacağım." Tarán her iki okumanın da Aristoteles'in sözcüklerini yansıtamayacağını düşünüyor. Kassel ve Wilson'un okumasını Aristoteles'e atfetmemesinin nedeni şu: Tarán'a göre Aris-

toteles komedya hakkında ikinci bir kitap yazmıştır, bu durumda Kassel ve Wilson'un okumasındaki “yazmayacağım” ifadesi zaten Aristoteles'e ait olamaz. Tarán'ın Landi ve Baldi okumasını Tarán'ın Aristoteles'e atfetmemesinin nedeni ise şu: Aristoteles'in komedya hakkında ikinci bir kitap yazmış olması da, paragraftaki “... bir yandan ... hakkında, öbür yandan ... hakkında” paraleliği de, elyazmasındaki sözcükleri Aristoteles'in yazdığı anlamına gelmiyor; daha önemlisi, her ne kadar Aristoteles'in komedya hakkında yazacağını açıklaması mantıklı olsa da, Aristoteles'in “taşlama şiirlerinden” söz etmesi için hiçbir neden kalmamıştır, o konuda söyleyeceğini söylemiştir. Bu nedenle Tarán metnimizin sonundaki bu birkaç sözcüğün Aristoteles'e ait olmadığını düşünüyor.

Ömer Aygün, 2016



## Kaynakça

### Çeviri ve Edisyonlar

Aristote, *La Poétique*, çev. R. Dupond-Roc ve J. Lallot, Seuil Yayınları, Paris 2011.

Aristote, *Poétique*, çev. J. Hardy, Les Belles Lettres Yayınları, Paris 1932.

Aristoteles, *Poetika*, Alm. çev. İ. Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul 2011. (1. baskı 1963)

Aristoteles, *Poetika*, Fr. çev. S. Rifat, Can Yayınları, İstanbul, 2007. (1. Baskı, Koç Kültür Sanat, İstanbul 2003)

Aristoteles, *Poietika (Şiir Sanatı Üzerine)*, çev. N. Kalaycı, Pharmakon Kitap, İstanbul 2012. (1. Baskı Bilim ve Sanat Yayıncılık, Ankara 2005)

Aristotle, *Ars Poetica*, ed. R. Kassel, Clarendon Yayınları, Oxford 1966.

Aristotle, *On Poetics*, çev. S. Benardete ve M. Davis, St. Augustines Yayınları, Indiana 2002.

Aristotle, *Poetics, Editio Maior of the Greek Text with Historical Introductions and Philological Commentaries*, ed. L. Tarán ve D. Gutas, Brill, Leiden 2012.

Aristotle, *Poetics*, çev. Joe Sachs, Focus, Massachusetts 2012.

Aristotle, *Poetics*, çev. Stephen Halliwell, Harvard University Press, Cambridge 1995.

## Yardımcı Kaynaklar ve Makaleler

“Aristoteles Özel Sayısı”, *Cogito*, Sayı 77, Yapı Kredi Yayınları, Yaz 2014.

“Aristoteles Özel Sayısı”, *Özne*, 11-12. Kitap, Güz 2009-Bahar 2010.

“Aristotelesçilik Özel Sayısı”, *Cogito*, Sayı 78, Yapı Kredi Yayınları, Kış 2014.

Diogenes Laertios, *Ünlü Filozofların Yaşamları ve Öğretileri*, çev. C. Şentuna, Yapı Kredi Yayınları, 6. Baskı, İstanbul 2015.

Dionysios Thraks, *Gramer Sanatı*, çev. E. Çoraklı, Kambalacı, 2006.

Lear, Jonathan, “Katharsis”, *Phronesis*, Oxford, 33, 1988, 297-326; sonradan Oksenberg, 1992, 315-340. [çev. E. Ç. Mutlu, *Arkhe-Logos Felsefe Dergisi*, 1. sayı, Bahar 2016, s. 83-111.]

Lear, Jonathan, *Mutluluk, Ölüm ve Yaşamın Artakalanı*, çev. B. Büyükkal, Metis Yayınları, İstanbul 2006.

Liddell, H. G., Scott, R., Jones, H. S., *Greek-English Lexicon*, Clarendon, 9. Baskı, Oxford 1940.

Nussbaum, Martha C., *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, Cambridge University Press, Cambridge 1986.

*Essays on Aristotle's Poetics*, ed. Oksenberg Rorty, Amélie, Princeton University Press, Princeton 1992.





## Dizin

### Kavramlar

acıma: *eleos*, 15, 24, 30, 33, 37, 55.

ad: *onoma*, 57, 58, 61-63, 65.

ağırbaşlı: *semnos*, 10, 11, 65.

akıldışı: *alogos*, 42, 73, 74, 79, 80.

alçak: *mokhtheros*, 33, 34, 80.

ara öykü: *epeisodion*, 11, 24, 31, 49, 50, 53, 70, 72.

araç: *hois*, *en hois*, 1, 3, 7.

arınma: *katharsis*, 15, 50.

bağlaç: *syndesmos*, 57.

baht dönüşü: *peripeteia*, 27, 29, 30, 45, 51, 52, 71.

bahtiyarlık: *eutychia*, 20, 29, 30, 33, 34.

bahtsızlık: *atykhia*, 30, 33.

bedbahtlık: *dystykhia*, 20, 29, 33, 34.

benzer: *homoios*, 41, 43, 45, 67.

biçim: *eidos*, 9, 10, 13, 15, 16, 19, 31, 35, 43, 55, 58, 65-68, 83.

bölüm: *meros*, *morion*, 1, 15, 31, 51, 52, 70, 74, 76, 82.

cins: *genos*, 41, 61, 62.

çekim: *ptôsis*, 57, 58.

çıkarım: *sylogismos*, 46, 47, 73.

çıkış şarkısı: *eksodos*, 31.

çözüm: *lysis*, 42, 51, 52, 75, 76, 80.

davranışlarda bulunmak: *dran*, 7, 8, 15.

destan: *epopoia*, *epos*, 10, 13, 14, 50, 52, 66, 71-73, 81-83.

dil kullanımı: *leksis*, 11, 15-17, 55, 57, 65, 66, 71, 74.

diyalog: *logos*, 2, 13.

doğaçlama: *autoskhediasma*, 9, 10.

duygu odaklı: *pathêtikos*, 51, 71.

duygu, duygu ögesi: *pathos*,

*pathêma*, 2, 15, 24, 30, 37, 38, 49, 51, 55, 71.

düğüm: *desis*, 51, 52.

düşünce: *dianoia*, 55, 71, 74, 81.

erdem: *aretê*, 34, 65.

erdemli: *spoudaios*, 5, 14, 76.

eylemde bulunmak: *prattein*, 16, 21, 38, 82.

fiil: *rhêma*, 2, 8, 57, 58.

garabet: *barbarismos*, 65.

giriş şarkısı: *parodos*, 31, 72.

görsellik, görsellik ögesi: *opsis*, 15-18, 37, 51, 71, 82.

güç: *dynamis*, 39, 83.

güzel: *kalos*, 1, 10, 19, 25, 29, 33, 34, 38, 43, 66, 71, 76, 77, 82.

harf: *stoikheion*, 57, 63.

haz: *hêdonê*, 9, 17, 35, 37, 69, 73, 82, 83.

hece: *syllabê*, 57, 63.

ilksöz: *prologos*, 13, 31.

işler halde olmak: *energein*, 7.

itici: *miaros*, 33, 38, 39.

jest (tiyatro ya da dans terimi): *skhêma*, 2, 49, 81.

karakter: *êthos*, 2, 5, 9, 16, 17, 21, 23, 24, 41-43, 46, 50, 51, 71-74.

korku: *phobos*, 15, 24, 29, 30, 33, 34, 37, 55.

melodi: *harmonia*, 1, 2, 9, 15.

mutluluk: *eudaimônia*, 16, 51.

mitsuzluk: *kakodaimônia*, 16, 51.

nesne: *ha*, 1, 5, 7, 16, 19, 29, 62.

olanaklı: *dynaton*, 23, 24, 73, 79.

olanaksız: *adynaton*, 23, 65, 73, 75, 79, 80.

olasılık: *eikos*, 20, 21, 23, 25, 29.  
 olay örgüsü: *tôn pragmatôn systasis*,  
 17, 19, 33-35, 37, 39, 42, 52,  
 71, 74.  
 orantı: *analogon*, 62, 77.  
 ritim: *rythmos*, 1, 2, 9, 15.  
 sabit şarkı: *stasimon*, 31.  
 sözcük: *onoma*, 8, 58, 62, 66-68, 72,  
 75, 77.  
 şarkı: *melos*, *melopoia*, 3, 15-17,  
 31, 53, 71, 81.  
 şiir sanatı: *poiêtikê*, 1, 9, 18, 43, 49,  
 55, 56, 75, 81.  
 tanıma: *anagnôrisis*, 17, 27, 29, 30,  
 38, 39, 45-47, 51, 55, 71.  
 tanımlık: *arthron*, 57, 58.  
 tarz: *tropos*, *hôs*, 1, 7, 16, 41, 66,  
 67.  
 taşlama ölçüsü, iambik ölçü:  
*iambeion*, 10, 11, 13, 66, 67,  
 72.  
 yanlış çıkarım: *paralogismos*, 47, 73.  
 yavan: *tapeinês*, 65, 66.  
 yersiz: *atopon*, 72, 74.  
 yiğit: *andreios*, 41, 52.  
 zorunluluk: *anagkê*, 20, 21, 23, 29.

### Eserler

—, *Helle*, 39.  
 —, *Odysseus pseudangleos* [Sahte  
 Haberci Odysseus] 47.  
 —, *Phineidai* [Phineus Kızları] 47.  
 Agathon, *Antheus* 24.

Aiskhylos, *Adak Sunucular* 46,  
*Mysoi* [Mysialılar] 74, *Niobe*  
 52, *Philoktetes* 66, *Phorkides*  
 [Phorkys'in Kızları] 51, *Zincire*  
*Vurulmuş Prometheus* 51.  
 Aristophanes, *Hippeis* [Atlılar] 12.  
 Astydamos, *Alkmaion* 34, 38.  
 Dikaiogenes, *Kyprioi* [Kıbrıslılar] 46.  
 Euripides, *Iphigeneia Aulis'te* 42,  
*Iphigeneia Tauris'te* 30, 39, 42,  
 46, 47, *Kresphontes* 39, *Medea*  
 38, 42, 80, *Melanippê Sophê*  
 [Bilge Melanippe] 42, *Orestes*  
 38, 41, 50, 80.  
 Homeros, *İlyada* 10, 22, 42, 52, 55,  
 59, 62, 63, 67, 70, 71, 73, 76,  
 77, 82, *Margites* 10, *Odysseia*  
 10, 21, 22, 35, 42, 46, 50, 62,  
 67, 70, 71, 73, 74, 77, 79, 82.  
 Karkinos, *Thyestes* 34, 45.  
 Khairmon, *Kentauros* [Kentaur] 2.  
 Leskhes, *Mikra İlias* [Küçük İlyada]  
 70.  
 Nikokhares, *Deilyada* [Ödleklerin  
 Destanı] 5.  
 Philoksenos, *Kyklôpes* [Kyklop'lar] 6.  
 Sophokles, *Aias* 51, *Antigone* 38,  
*Elektra* 46, 74, *Kral Oidipus*  
 29, 37, 38, 42, 47, 73, 74, 82,  
*Odysseus akanthoplêks* [Ya-  
 ralı Odysseus] 38, *Peleus* 51,  
*Phthiotides* [Phthialı Kadınlar]  
 51, *Tereus* 46, *Tyro* 45.  
 Stasinos, *Kypria* 21, 70.  
 Timotheus, *Kyklôpes* [Kyklop'lar] 6,  
*Skylla* 42, 81.  
 Theodektes, *Lynkeus* 29, 51, *Tydeus*  
 47.



## *Hasan Âli Yücel Klasikler Dizisi'nde Yayımlanan Eserler*

1. GURUR VE ÖNYARGI  
Jane Austen  
Çev. Hamdi Koç
2. GECEYE ÖVGÜLER  
Novalis  
Çev. Ahmet Cemal
3. MUTLU PRENS  
-BÜTÜN MASALLAR, BÜTÜN ÖYKÜLER-  
Oscar Wilde  
Çev. Roza Hakmen-Fatih Özgüven
4. SEÇME MASALLAR  
Hans Christian Andersen  
Çev. Murat Alpar
5. KEREM İLE ASLI  
Hazırlayan ve Çev. İsa Öztürk
6. YÜREK BURGUSU  
Henry James  
Çev. Necla Aytür
7. DUINO AĞITLARI  
Rainer Maria Rilke  
Çev. Can Alkor
8. MODESTE MIGNON  
Honoré de Balzac  
Çev. Oktay Rifat-Samih Rifat
9. KANLI DÜĞÜN  
Federico Garcia Lorca  
Çev. Roza Hakmen
10. HÜSN Ü AŞK  
Şeyh Galib  
Çev. Abdülbâki Gölpınarlı

11. YARAT EY SANATÇI  
Johann Wolfgang von Goethe  
Çev. Ahmet Cemal
12. GORGİAS  
Platon  
Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat
13. DEDEKTİF (AUGUSTE DUPIN) ÖYKÜLERİ  
Edgar Allan Poe  
Çev. Memet Fuat-Yurdanur Salman-Deniz Hakyemez
14. ERMIŞ ANTONIUS VE ŞEYTAN  
Gustave Flaubert  
Çev. Sabahattin Eyüboğlu
15. YERLEŞİK DÜŞÜNCELER SÖZLÜĞÜ  
Gustave Flaubert  
Çev. Sema Rifat-Elif Gökteke
16. PARİS SIKINTISI  
Charles Baudelaire  
Çev. Tahsin Yücel
17. YERGİLER  
Juvenalis  
Çev. Çiğdem Dürüşken-Erdal Alovera
18. YUNUS EMRE, HAYATI VE BÜTÜN ŞİİRLERİ  
Abdülbâki Gölpınarlı
19. SEÇME ŞİİRLER  
Emily Dickinson  
Çev. Selahattin Özpabıyıklar
20. KAMELYALI KADIN  
Alexandre Dumas fils  
Çev. Tahsin Yücel
21. DÖRTLÜKLER  
Ömer Hayyam  
Çev. Sabahattin Eyüboğlu
22. YAŞAM BİLGELİĞİ ÜZERİNE AFORİZMALAR  
Arthur Schopenhauer  
Çev. Mustafa Tüzel
23. DENEMELER  
Michel de Montaigne  
Çev. Sabahattin Eyüboğlu
24. DEVLET  
Platon  
Çev. Sabahattin Eyüboğlu-M. Ali Cimcoz
25. GARGANTUA  
François Rabelais  
Çev. Sabahattin Eyüboğlu-Vedat Günyol-Azra Erhat

26. OBLMOV  
İvan Aleksandroviç Gonçarov  
Çev. Sabahattin Eyüboğlu-Erol Güney
27. UTOPIA  
Thomas More  
Çev. Sabahattin Eyüboğlu-Vedat Günyol-Mîna Urgan
28. TARİH  
Herodotos  
Çev. Müntekim Ökmen
29. KAYGI KAVRAMI  
Søren Kierkegaard  
Çev. Türker Armaner
30. ŞÖLEN-DOSTLUK  
Platon  
Çev. Sabahattin Eyüboğlu-Azra Erhat
31. YÜZBAŞININ KIZI  
-BÜTÜN ROMANLAR, BÜTÜN ÖYKÜLER-  
Aleksandr Sergeyeviç Puşkin  
Çev. Ataol Behramoğlu
32. SEVİYORDUM SİZİ  
Aleksandr Sergeyeviç Puşkin  
Çev. Ataol Behramoğlu
33. MADAME BOVARY  
Gustave Flaubert  
Çev. Nurullah Ataç-Sabri Esat Siyavuşgil
34. BABALAR VE OGULLAR  
İvan Sergeyeviç Turgenyev  
Çev. Ergin Altay
35. KÖPEĞİYLE DOLAŞAN KADIN  
Anton Pavloviç Çehov  
Çev. Ergin Altay
36. BÜYÜK OYUNLAR  
Anton Pavloviç Çehov  
Çev. Ataol Behramoğlu
37. CİMİRİ  
Molière  
Çev. Sabahattin Eyüboğlu
38. MACBETH  
William Shakespeare  
Çev. Sabahattin Eyüboğlu
39. ANTONIUS VE KLEOPATRA  
William Shakespeare  
Çev. Sabahattin Eyüboğlu
40. AKŞAM TOPLANTILARI  
Nikolay Vasilyeviç Gogol  
Çev. Ergin Altay

41. HİTOPADEŞA  
Narayana  
Çev. Korhan Kaya
42. MANTIK AL-TAYR  
Feridüddin Attâr  
Çev. Abdülbâki Gölpınarlı
43. HAGAKURE: SAKLI YAPRAKLAR  
Yamamoto  
Çev. Hüseyin Can Erkin
44. EŞEKARILARI, KADINLAR SAVAŞI  
VE DİĞER OYUNLAR  
Aristophanes  
Çev. Sabahattin Eyüboğlu-Azra Erhat
45. SUÇ VE CEZA  
Fyodor Mihayloviç Dostoyevski  
Çev. Mazlum Beyhan
46. SİS  
Miguel de Unamuno  
Çev. Yıldız Ersoy Canpolat
47. BRAND-PEER GYNT  
Henrik Ibsen  
Çev. Seniha Bedri Göknil-Zehra İpşiroğlu
48. BİR DELİNİN ANI DEFTERİ  
Nikolay Vasilyeviç Gogol  
Çev. Mazlum Beyhan
49. TOPLUM SÖZLEŞMESİ  
Jean-Jacques Rousseau  
Çev. Vedat Günyol
50. MİLLETLERİN ZENGİNLİĞİ  
Adam Smith  
Çev. Haldun Derin
51. MASALLAR  
Jean de La Fontaine  
Çev. Sabahattin Eyüboğlu
52. GULLIVER'İN GEZİLERİ  
Jonathan Swift  
Çev. İrfan Şahinbaş
53. URSULE MIROUËT  
Honoré de Balzac  
Çev. Sabiha Rifat-Samih Rifat
54. RUBAİLER  
Mevlânâ  
Çev. Hasan Âli Yücel
55. MEDEA  
Seneca  
Çev. Çiğdem Dürüşken

56. JULIUS CAESAR  
William Shakespeare  
Çev. Sabahattin Eyüboğlu
57. BİLİMLER VE SANAT ÜSTÜNE SÖYLEV  
Jean-Jacques Rousseau  
Çev. Sabahattin Eyüboğlu
58. KADIN HAKLARININ GERFEKÇELENDİRİLMESİ  
Mary Wollstonecraft  
Çev. Deniz Hakyemez
59. KISA ROMANLAR, UZUN ÖYKÜLER  
Henry James  
Çev. Necla Aytür-Ünal Aytür
60. HOPHOPNAME (Seçmeler)  
Mirze Elekber Sabir  
Çev. İsa Öztürk
61. KARAMAZOV KARDEŞLER  
Fyodor Mihayloviç Dostoyevski  
Çev. Nihal Yalaza Taluy
62. TOPRAK ARABACIK (MRİÇÇHAKATİKA)  
Şudraka  
Çev. Korhan Kaya
63. DİLLERİN KÖKENİ ÜSTÜNE DENEME  
Jean-Jacques Rousseau  
Çev. Ömer Albayrak
64. AKTÖRLÜK ÜZERİNE AYKIRI DÜŞÜNCELER  
Denis Diderot  
Çev. Sabri Esat Siyavuşgil
65. YAŞAMININ SON YILLARINDA GOETHE İLE  
KONUŞMALAR  
Johann Peter Eckermann  
Çev. Mahmure Kahraman
66. PHAEDRA  
Seneca  
Çev. Çiğdem Dürüşken
67. ABEL SANCHEZ –Tutkulu Bir Aşk Hikâyesi–  
TULA TEYZE  
Miguel de Unamuno  
Çev. Yıldız Ersoy Canpolat
68. PERICLES  
William Shakespeare  
Çev. Hamdi Koç
69. SANAT NEDİR  
Lev Nikolayeviç Tolstoy  
Çev. Mazlum Beyhan

70. III. RICHARD  
William Shakespeare  
Çev. Özdemir Nutku
71. DÎVÂN-I KEBİR  
Mevlânâ  
Çev. Abdülbâki Gölpınarlı
72. BİR İNGİLİZ AFYON TİRYAKİSİNİN İTİRAFLARI  
Thomas De Quincey  
Çev. Batu Boran
73. ATİNALI TIMON  
William Shakespeare  
Çev. Sabahattin Eyüboğlu
74. AKIL VE TUTKU  
Jane Austen  
Çev. Hamdi Koç
75. ILLUMINATIONS  
Arthur Rimbaud  
Çev. Can Alkor
76. YÜCE SULTAN  
Miguel de Cervantes Saavedra  
Çev. Yıldız Ersoy Canpolat
77. SİYASAL İKTİSADIN VE VERGİLENDİRMENİN  
İLKELERİ  
David Ricardo  
Çev. Barış Zeren
78. HAMLET  
William Shakespeare  
Çev. Sabahattin Eyüboğlu
79. EZİLENLER  
Fyodor Mihayloviç Dostoyevski  
Çev. Nihal Yalaza Taluy
80. BİNBİR HAYALET  
Alexandre Dumas  
Çev. Alev Özgüner
81. EVDE KALMIŞ KIZ  
Honoré de Balzac  
Çev. Yaşar Avunç
82. SEÇME MASALLAR  
E.T.A. Hoffman  
Çev. İris Kantemir
83. HÜKÜMDAR  
Niccolò Machiavelli  
Çev. Necdet Adabağ
84. SEÇME ÖYKÜLER  
Mark Twain  
Çev. Yurdanur Salman



85. HACI MURAT  
Lev Nikolayeviç Tolstoy  
Çev. Mazlum Beyhan
86. İKİ BÜYÜK DÜNYA SİSTEMİ ÜZERİNE DİYALOG  
Galileo Galilei  
Çev. Reşit Aşçıoğlu
87. ÖLÜLER EVİNDEN ANILAR  
Fyodor Mihayloviç Dostoyevski  
Çev. Nihal Yalaza Taluy
88. SEÇME AFORİZMALAR  
Francis Bacon  
Çev. C. Cengiz Çevik
89. MASUMİYET VE TECRÜBE ŞARKILARI  
William Blake  
Çev. Selahattin Özpabalıyıklar
90. YERALTINDAN NOTLAR  
Fyodor Mihayloviç Dostoyevski  
Çev. Nihal Yalaza Taluy
91. BİZANS'IN GİZLİ TARİHİ  
Prokopios  
Çev. Orhan Duru
92. OTHELLO  
William Shakespeare  
Çev. Özdemir Nutku
93. IV. HAÇLI SEFERİ KRONİKLERİ  
Geoffroi de Villehardouin  
Henri de Valenciennes  
Çev. Ali Berktaş
94. UPANİSHADLAR  
Çev. Korhan Kaya
95. GALİB DİVÂNI  
Mirza Esedullah Han Galib  
Çev. Celal Soydan
96. ALÇAKGÖNÜLLÜ BİR ÖNERİ  
Jonathan Swift  
Çev. Deniz Hakyemez
97. FRAGMANLAR  
Sappho  
Çev. Alovera
98. KURU GÜRÜLTÜ  
William Shakespeare  
Çev. Sevgi Sanlı
99. MAHŞERİN DÖRT ATLISI  
Vicente Blasco Ibañez  
Çev. Neyyire Gül Işık

100. GÜVERCİNİN KANATLARI  
Henry James  
Çev. Roza Hakmen
101. GEZGİN SATICI  
Guy de Maupassant  
Çev. Bertan Onaran
102. TROIALI KADINLAR  
Seneca  
Çev. Çiğdem Dürüşken
103. BİR HAVVA KIZI  
Honoré de Balzac  
Çev. Babür Kuzucuoğlu
104. KRAL LEAR  
William Shakespeare  
Çev. Özdemir Nutku
105. MURASAKİ SHİKİBU'NUN GÜNLÜĞÜ  
Murasaki Shikibu  
Çev. Esin Esen
106. EMİLE  
Jean-Jacques Rousseau  
Çev. Yaşar Avunç
107. ÜÇ SİLAHŞOR  
Alexandre Dumas  
Çev. Volkan Yalçintoklu
108. RUDİN - İLK AŞK - İLKBAHAR SELLERİ  
İvan Sergeyeviç Turgenyev  
Çev. Ergin Altay
109. SİVASTOPOL  
Lev Nikolayeviç Tolstoy  
Çev. Mazlum Beyhan
110. YAŞAMIMDAN ŞİİR VE HAKİKAT  
Johann Wolfgang von Goethe  
Çev. Mahmure Kahraman
111. DİRİLİŞ  
Lev Nikolayeviç Tolstoy  
Çev. Ayşe Hacıhasanoğlu
112. SUYU BULANDIRAN KIZ  
Honoré de Balzac  
Çev. Yaşar Avunç
113. PAZARTESİ HİKÂYESLERİ  
Alphonse Daudet  
Çev. Sabri Esat Siyavuşgil
114. SONELER  
William Shakespeare  
Çev. Talât Sait Halman

115. KATIKSIZ MUTLULUK  
Katherine Mansfield  
Çev. Oya Dalgıç
116. BÜTÜN FRAGMANLAR  
Ephesoslu Hipponaks  
Çev. Alovera
117. ECCE HOMO  
Friedrich Nietzsche  
Çev. Can Alkor
118. MÜFETTİŞ  
Nikolay Vasilyeviç Gogol  
Çev. Koray Karasulu
119. SİYASETNAME  
Nizamü'l-Mülk  
Çev. Mehmet Taha Ayar
120. TILSIMLI DERİ  
Honoré de Balzac  
Çev. Volkan Yalçintoklu
121. STEPANÇIKOVO KÖYÜ  
Fyodor Mihayloviç Dostoyevski  
Çev. Nihal Yalaza Taluy
122. THÉRÈSE VE LAURENT  
George Sand  
Çev. Volkan Yalçintoklu
123. ROMEO VE JULIET  
William Shakespeare  
Çev. Özdemir Nutku
124. TRAGEDYANIN DOĞUŞU  
Friedrich Nietzsche  
Çev. Mustafa Tüzel
125. AŞK SANATI  
Ovidius  
Çev. Çiğdem Dürüşken
126. MÜLKİYET NEDİR?  
Pierre-Joseph Proudhon  
Çev. Devrim Çetinkasap
127. PIERRETTE  
Honoré de Balzac  
Çev. Yaşar Avunç
128. KAFKAS TUTSAĞI  
Lev Nikolayeviç Tolstoy  
Çev. Mazlum Beyhan
129. GÖKSEL KÜRELERİN DEVİNİMLERİ ÜZERİNE  
Nicolaus Copernicus  
Çev. C. Cengiz Çevik

130. TARAS BULBA VE MİRGOROD ÖYKÜLERİ  
Nikolay Vasilyeviç Gogol  
Çev. Ergin Altay
131. ON İKİNCİ GECE  
William Shakespeare  
Çev. Sevgi Sanlı
132. SAPHO  
Alphonse Daudet  
Çev. Tahsin Yücel
133. ÖTEKİ  
Fyodor Mihayloviç Dostoyevski  
Çev. Tansu Akgün
134. PUTLARIN ALACAKARANLIĞI  
Friedrich Nietzsche  
Çev. Mustafa Tüzel
135. GERMİNAL  
Émile Zola  
Çev. Bertan Onaran
136. KİTLELERİN AYAKLANMASI  
José Ortega y Gasset  
Çev. Neyyire Gül Işık
137. BAKKHALAR  
Euripides  
Çev. Sabahattin Eyüboğlu
138. YETER Kİ SONU İYİ BİTSİN  
William Shakespeare  
Çev. Özdemir Nutku
139. ÖLÜ CANLAR  
Nikolay Vasilyeviç Gogol  
Çev. Mazlum Beyhan
140. LYKURGOS'UN HAYATI  
Plutarkhos  
Çev. Sabahattin Eyüboğlu-Vedat Günyol
141. YANLIŞLIKLAR KOMEDYASI  
William Shakespeare  
Çev. Özdemir Nutku
142. DÜELLO –BÜTÜN ÖYKÜLER–  
Heinrich von Kleist  
Çev. İris Kantemir
143. OLMEDO ŞÖVALYESİ  
Lope de Vega  
Çev. Yıldız Ersoy Canpolat
144. EV SAHİBESİ  
Fyodor Mihayloviç Dostoyevski  
Çev. Tansu Akgün

145. KRAL JOHN'UN YAŞAMI VE ÖLÜMÜ  
William Shakespeare  
Çev. Hamit Çalışkan
146. LOUIS LAMBERT  
Honoré de Balzac  
Çev. Oktay Rifat-Samih Rifat
147. GÜLŞEN-İ RÂZ  
Mahmûd-ı Şebüsterî  
Çev. Abdülbâki Gölpınarlı
148. KADINLAR MEKTEBİ  
Molière  
Çev. Bedrettin Tuncel
149. BÜTÜN ŞİİRLERİ  
Catullus  
Çev. Çiğdem Dürüşken-Erdal Alovera
150. MASAL IRMAKLARININ OKYANUSU  
Somadeva  
Çev. Korhan Kaya
151. HAFİZ DÎVÂNİ  
Hafız-ı Şirazî  
Çev. Abdülbâki Gölpınarlı
152. YAKARICILAR  
Euripides  
Çev. Sema Sandalcı
153. CARDENIO  
William Shakespeare-John Fletcher  
Çev. Özdemir Nutku
154. GEORGE DANDIN  
Molière  
Çev. Sema Kuray
155. GENÇ WERTHER'İN ACILARI  
Johann Wolfgang von Goethe  
Çev. Mahmure Kahraman
156. BÖYLE SÖYLEDİ ZERDÜŞT  
Friedrich Nietzsche  
Çev. Mustafa Tüzel
157. KISASA KISAS  
William Shakespeare  
Çev. Özdemir Nutku
158. SİSTEM OLARAK TARİH  
José Ortega y Gasset  
Çev. Neyyire Gül Işık
159. HAYAT BİR RÜYADIR  
Calderon de la Barca  
Çev. Başar Sabuncu

160. DİONYSOS DİTHYRAMBOSLARI  
Friedrich Nietzsche  
Çev. Ahmet Cemal
161. ANNA KARENİNA  
Lev Nikolayeviç Tolstoy  
Çev. Ayşe Hacıhasanoğlu
162. GÜZEL DOST  
Guy de Maupassant  
Çev. Alev Özgüner
163. RESOS  
Euripides  
Çev. Sema Sandalcı
164. KRAL OİDİPUS  
Sophokles  
Çev. Bedrettin Tuncel
165. BUDALA  
Fyodor Mihayloviç Dostoyevski  
Çev. Ergin Altay
166. KRAL VIII. HENRY  
William Shakespeare  
Çev. Hamit Çalışkan
167. KÖRLER ÜZERİNE MEKTUP  
SAĞIRLAR ÜZERİNE MEKTUP  
Denis Diderot  
Çev. Adnan Cemgil-Dumrul Cemgil
168. AKIL ÇAĞI  
Thomas Paine  
Çev. Ali İhsan Dalgıç
169. VENEDİK TACİRİ  
William Shakespeare  
Çev. Özdemir Nutku
170. SİLAS MARNER  
George Eliot  
Çev. Fadime Kâhya
171. MUTLAK PEŞİNDE  
Honoré de Balzac  
Çev. Sabiha Rifat-Oktay Rifat-Samih Rifat
172. BİR YAZ GECESİ RÜYASI  
William Shakespeare  
Çev. Özdemir Nutku
173. MARIANNE'İN KALBI  
Alfred de Musset  
Çev. Bedrettin Tuncel-Sabahattin Eyüboğlu
174. ECİNNİLER  
Fyodor Mihayloviç Dostoyevski  
Çev. Mazlum Beyhan

175. BORİS GODUNOV  
Aleksandr Sergeyeviç Puşkin  
Çev. Özcan Özer
176. HIRÇIN KIZ  
William Shakespeare  
Çev. Özdemir Nutku
177. DUMAN  
İvan Sergeyeviç Turgenyeu  
Çev. Ergin Altay
178. ELEKTRA  
Sophokles  
Çev. Azra Erhat
179. NORTHANGER MANASTIRI  
Jane Austen  
Çev. Hamdi Koç
180. ROBINSON CRUSOE  
Daniel Defoe  
Çev. Fadime Kâhya
181. İKİ SOYLU AKRABA  
William Shakespeare-John Fletcher  
Çev. Özdemir Nutku
182. SOKRATES'İN SAVUNMASI  
Platon  
Çev. Ari Çokona
183. İNSAN NEYLE YAŞAR?  
Lev Nikolayeviç Tolstoy  
Çev. Koray Karasulu
184. EVLENME - KUMARBAZLAR  
Nikolay Vasilyeviç Gogol  
Çev. Koray Karasulu
- 185-1 İNSANCA, PEK İNSANCA  
Friedrich Nietzsche  
Çev. Mustafa Tüzel
- 185-2 KARIŞIK KANILAR VE ÖZDEYİŞLER  
Friedrich Nietzsche  
Çev. Mustafa Tüzel
- 185-3 GEZGİN VE GÖLGESİ  
Friedrich Nietzsche  
Çev. Mustafa Tüzel
186. AYI -DOKUZ KISA OYUN-  
Anton Pavloviç Çehov  
Çev. Tansu Akgün
187. PARA ÜZERİNE BİR İNCELEME  
John Maynard Keynes  
Çev. Cihan Gerçek

188. JOSEPH ANDREWS  
Henry Fielding  
Çev. Ferit Burak Aydar
189. PROFESÖR  
Charlotte Brontë  
Çev. Gamze Varım
190. MALAVİKA VE AGNİMİTRA  
Kalidasa  
Çev. H. Derya Can
191. NASIL HOŞUNUZA GİDERSE  
William Shakespeare  
Çev. Özdemir Nutku
192. ZİNCİRE VURULMUŞ PROMETHEUS  
Aiskhylos  
Çev. Sabahattin Eyüboğlu-Azra Erhat
193. CYRANO DE BERGERAC  
Edmond Rostand  
Çev. Sabri Esat Siyavuşgil
194. YAŞAMA SEVİNCİ  
Émile Zola  
Çev. Bertan Onaran
195. KUMARBAZ  
Fyodor Mihayloviç Dostoyevski  
Çev. Koray Karasulu
196. FELSEFE PARÇALARI YA DA BİR PARÇA FELSEFE  
Søren Kierkegaard  
Çev. Doğan Şahiner
197. YÜKÜMLÜLÜKLER ÜZERİNE  
Cicero  
Çev. C. Cengiz Çevik
198. RAMEAU'NUN YEĞENİ  
Denis Diderot  
Çev. Adnan Cemgil
199. KRAL V. HENRY  
William Shakespeare  
Çev. Hamit Çalışkan
200. KREUTZER SONAT  
Lev Nikolayeviç Tolstoy  
Çev. Ayşe Hacıhasanoğlu
201. BAŞTAN ÇIKARICININ GÜNLÜĞÜ  
Søren Kierkegaard  
Çev. Nur Beier
202. MASALLAR  
Aisopos  
Çev. İo Çokona



203. CYMBELINE  
William Shakespeare  
Çev. Özdemir Nutku
204. ATİNALILARIN DEVLETİ  
Aristoteles  
Çev. Ari Çokona
205. BİR İDAM MAHKÛMUNUN SON GÜNÜ  
Victor Hugo  
Çev. Volkan Yalçıntoklu
206. FELSEFE KONUŞMALARI  
Denis Diderot  
Çev. Adnan Cemgil
207. VERONALI İKİ SOYLU DEĞİRKANLI  
William Shakespeare  
Çev. Özdemir Nutku
208. İNSANDAN KAÇAN  
Molière  
Çev. Bedrettin Tuncel
209. ÜÇ ÖLÜM  
Lev Nikolayeviç Tolstoy  
Çev. Günay Çetao Kızılırmak
210. KIRMIZI VE SİYAH  
Stendhal  
Çev. Bertan Onaran
211. İLÂHİNAME  
Feridüddin Attâr  
Çev. Abdülbâki Gölpinarlı
212. KADERCİ JACQUES VE EFENDİSİ  
Denis Diderot  
Çev. Adnan Cemgil
213. NOTRE DAME'İN KAMBURU  
Victor Hugo  
Çev. Volkan Yalçıntoklu
214. CORIOLANUS'UN TRAGEDYASI  
William Shakespeare  
Çev. Özdemir Nutku
215. MEDEA  
Euripides  
Çev. Ari Çokona
216. TROILUS VE CRESSIDA  
William Shakespeare  
Çev. Sabahattin Eyüboğlu-Mîna Urgan
217. GÜLME  
Henri Bergson  
Çev. Devrim Çetinkasap

218. KIŞ MASALI  
William Shakespeare  
Çev. Özdemir Nutku
219. İLYADA  
Homer  
Çev. Azra Erhat-A. Kadir
220. ODYSSEİA  
Homer  
Çev. Azra Erhat-A. Kadir
221. KRAL IV. HENRY - I  
William Shakespeare  
Çev. Hamit Çalışkan
222. KRAL IV. HENRY - II  
William Shakespeare  
Çev. Hamit Çalışkan
223. İVAN İLYİÇ'İN ÖLÜMÜ  
Lev Nikolayeviç Tolstoy  
Çev. Mazlum Beyhan
224. AŞKIN FEMEĞİ BOŞUNA  
William Shakespeare  
Çev. Özdemir Nutku
225. AŞK VE ANLATI ŞİİRLERİ  
William Shakespeare  
Çev. Talât Sait Halman
226. SEVGİLİLER  
Carlo Goldoni  
Çev. Necdet Adabağ-Leyla Tecer
227. BEYAZ GECELER  
Fyodor Mihayloviç Dostoyevski  
Çev. Barış Zeren
228. ANTİGONE  
Sophokles  
Çev. Ari Çokona
229. TITUS ANDRONICUS  
William Shakespeare  
Çev. Özdemir Nutku
230. ÇOCUKLUK  
Lev Nikolayeviç Tolstoy  
Çev. Ayşe Hacıhasanoğlu
231. HANÇER -SEÇME ŞİİR VE MANZUMELER-  
Mihail Yuryeviç Lermontov  
Çev. Ataol Behramoğlu
232. TRAKHİSLİ KADINLAR  
Sophokles  
Çev. Ari Çokona

233. II. RICHARD  
William Shakespeare  
Çev. Özdemir Nutku
234. SAVAŞ SANATI  
Sun Zi (Sun Tzu)  
Çev. Pulat Otkan-Giray Fidan
235. KRAL VI. HENRY - I  
William Shakespeare  
Çev. Özdemir Nutku
236. KRAL VI. HENRY - II  
William Shakespeare  
Çev. Özdemir Nutku
237. KRAL VI. HENRY - III  
William Shakespeare  
Çev. Özdemir Nutku
238. ALMAN GÖÇMENLERİN SOHBETLERİ  
Johann Wolfgang von Goethe  
Çev. Tunç Tayanç
239. WINDSOR'UN ŞEN KADINLARI  
William Shakespeare  
Çev. Hamit Çalışkan
240. GILGAMIŞ DESTANI  
Anonim  
Çev. Sait Maden
241. ÖZEL GÜNCELER -APAÇIK YÜREĞİM-  
Charles Baudelaire  
Çev. Sait Maden
242. FIRTINA  
William Shakespeare  
Çev. Özdemir Nutku
243. ŞAM TARİHİNE ZEYL  
İbn Kalânî  
Çev. Onur Özatağ
244. KUTADGU BİLİĞ  
Yusuf Has Hacib  
Çev. Ayşegül Çakan
245. İLKGENÇLİK  
Lev Nikolayeviç Tolstoy  
Çev. Ayşe Hacıhasanoğlu
246. PHİLOKTETES  
Sophokles  
Çev. Ari Çokona
247. SEYİR DEFTERLERİ  
Kristof Kolomb  
Çev. Sait Maden

248. LOKANTACI KADIN  
Carlo Goldoni  
Çev. Necdet Adabağ
249. THESEUS-ROMULUS  
Plutarkhos  
Çev. İo Çokona
250. SEFİLLER  
Victor Hugo  
Çev. Volkan Yalçintoklu
251. İSKENDER-SEZAR  
Plutarkhos  
Çev. İo Çokona
252. İRAN MEKTUPLARI  
Montesquieu  
Çev. Berna Günen
253. KÖTÜLÜK ÇİÇEKLERİ  
Charles Baudelaire  
Çev. Sait Maden
254. HAM TOPRAK  
İvan Sergeyeviç Turgenyev  
Çev. Ergin Altay
255. GENÇLİK  
Lev Nikolayeviç Tolstoy  
Çev. Ayşe Hacıhasanoğlu
256. ANABASİS -ON BİNLER'İN DÖNÜŞÜ-  
Ksenophon  
Çev. Ari Çokona
257. LORENZACCIO  
Alfred de Musset  
Çev. Berna Günen
258. NANA  
Émile Zola  
Çev. Bertan Onaran
259. AİAS  
Sophokles  
Çev. Ari Çokona
260. DÎVÂN  
Bâkî  
Çev. Furkan Öztürk
261. DAVID STRAUSS, İTİRAFÇI VE YAZAR  
Friedrich Nietzsche  
Çev. Mustafa Tüzel
262. TARİHİN YAŞAM İÇİN YARARI VE SAKINCASI  
Friedrich Nietzsche  
Çev. Mustafa Tüzel

263. EĞİTİCİ OLARAK SCHOPENHAUER  
Friedrich Nietzsche  
Çev. Mustafa Tüzel
264. RICHARD WAGNER BAYREUTH'TA  
Friedrich Nietzsche  
Çev. Mustafa Tüzel
265. ŞAMDANCI  
Alfred de Musset  
Çev. Bedrettin Tuncel-Sahahattin Eyüboğlu
266. CENNETİN ANAHTARLARI  
Michelangelo  
Çev. Talât Sait Halman
267. RAHİBE  
Denis Diderot  
Çev. Adnan Cemgil
268. ATEBETÜ'L-HAKAYIK  
Edib Ahmed Yüknekî  
Çev. Ayşegül Çakan
269. BAŞKANIN ZİYAFETİ - PARASIZLIK - BEKÂR  
İvan Sergeyeviç Turgenyev  
Çev. Nihal Yalaza Taluy

*Aristoteles (MÖ 384-322): Antik Yunan felsefesinin önemli isimlerinden Aristoteles Platon'un öğrencisi, Tiran Hermias ile Büyük Iskender'in hocası, Lykeion okulunun kurucusudur. Ortaçağ'da Musevi ve Müslüman düşünürleri, Hristiyan teolojisini, özellikle de skolastik düşüncüyü etkilemiş, etkisi Aydınlanma Dönemi'ne, Rönesans'a ve Reform'a yayılmıştır. Klasik mantığın kurucusudur. Biyoloji, botanik, zooloji, kimya, etik, mantık, metafizik, retorik, bilim felsefesi, fizik, şiir sanatı, siyaset kuramı, psikoloji hakkında günümüze ulaşan yazıları, anılan tüm alanlarda kurucu metinler olarak değerlendirilir. Edebiyat eleştirisi, edebiyat kuramı ve dramanın kurucu metinlerden biri olarak kabul edilen Poetika Aristoteles'in Platon'un taklitçi sanata dair eleştirilerine verdiği bir yanıttır. Günümüze yalnızca tragedya ile ilgili kısmı ulaşmıştır. Aristoteles, bu kısa ama öz metinde tragedyaya dair temel kavram ve ilkeleri tartışmaktadır.*

*Ari Çokona (1957): Özel bir lisede kimya öğretmenidir. Antik ve çağdaş Yunancadan Türkçeye edebiyat, tarih ve felsefe çevirileri yapmaktadır. Ayrıca İstanbul ve Anadolu Rumlarının tarih ve edebiyatına ilişkin çalışmalar yürütmekte, kitaplar yazmaktadır.*

*Ömer Aygün (1975): Galatasaray Üniversitesi Felsefe Bölümü'nde yardımcı doçenttir. Türkçeye Yves Bonnefoy, Henri Michaux, Maurice Merleau-Ponty ve Aristoteles çevirmiştir. İlk felsefe kitabı The Middle Included-Logos in Aristotle 2016 Aralık ayında Northwestern University Press tarafından yayınlanacaktır.*



9 786053 326649

KDV dahil fiyatı  
10 TL

